جان كوكتو

فن السينما

ترجمة :

تماضر فاتح

الفن السابع 227

فن السينما

جان كوكتو

الفن السابع ٢٢٧

رئيس التحرير : محمـــد الأحمـــد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

فن السينما

جان كوكتو

جمع وتحرير

أندريه برزار وكلود غوتو

مع مقالات افتتاحية كتبها

روبن باس - أندريه برنار - كلود غوتو

ترجمة : تماضر فاتح

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية — دمشق ٢٠١٢م

العنوان الأصلي للكتاب:

THE ART OF CINEMA

Jean Cocteau

فن السينما/جان كوكتو؛ جمع وتحرير أندريه برنار وكلود غوتو؛ ترجمة تماضر فاتح .– دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٢م .– ٢٧٢ ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع؛ ٢٢٧)

١ – ٧٩١,٤٣٠٩٤٤ ك و ك ف ٢ – العنوان ٣ – كوكتو

٤ – برنار ٥ – غوتو ٦ – فاتح ٧ – السلسلة

مكتبة الأسد

مقدمة

بقلم : روبن بلس

ولد جان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣) قبل سنوات من اختراع الصور المتحركة وتوفي بعد بضع سنوات من بداية أفلام الموجة الفرنسية الجديدة. في هذه المجموعة الجديدة من أعمال كوكتو الكتابية، يستذكر المؤلف عندما كان طفلاً مشاهدته الأفلام الأولى لـ"الأخوين لوميير" ويعبر عن سعادته عندما أصبح عجوزاً لدى مشاهدته فيلمي فرانسوا تروفو: "الأربعمائة ضربة" و"جول وجيم".

بالرغم من أنه لم يكن مولعاً بالدراسة ولم يكن أكاديمياً قطُّ فقد كان كوكتو مراهقاً مبكر النضج أوجد الأساس لمراجعة النقد الأدبي وقرأ قصائده الأولى على الملأ على مسرح "فيمينا" عندما كان في السابعة عشرة فحسب، حين اختلط مع الكتّاب، والفنّانين والموسيقيين الأكثر شهرة في باريس. الأمر الذي مكّنه من أن ينخرط ولو بشكل هامشي في الحركات الثقافية الرئيسية وفي فضائح تلك الزمن، على السواء. لقد كان شخصية معروفة في مجموعة الروّاد، الأمر الذي جعله أكثر دراية بما يعنيه الانتماء إلى عصر الآلة الحديثة وذلك من خلال تجاربه كسائق سيارة إسعاف في الحرب العالمية الأولى، ولم يكن ليتجاهل وجود السينما.

كانت هناك أسباب واضحة لحماسه الذي استمر معه ورافقه طوال سني حياته. كان كوكتو يملك مواهب متعددة تكمن في امتلاكه جوانب الثقافة وغرائز الهاوي للفن. كان يرسم، ويكتب ويؤلف القصائد، والمسرحيات،

والروايات، والأغاني، والمشاهد الهزلية، ويرسم الجداريات. كان يعمل بسرعة، عندما تحضره ومضات من التألق، يمسك الإلهام، ومنفتحاً على كل شيء يدور حوله. هناك إشارة في روايته 'الأولاد المرعبون' التي كتبها في عام ١٩٢٩ وفي مدة ثلاثة أسابيع خلال علاج من الإدمان على الأفيون، بشكل مباشر أو غير مباشر إلى الدعوة الإنجيلية الأمريكية، إلى أيسادورا دنكان، الى كوكو شانيل، إلى ماكبث، إلى نجوم السينما، إلى نيتشه، إلى راسين وكتّاب آخرين فرنسيين أو أجانب، إلى الديانة المصرية القديمة، وغيرها الكثير، كل هذه الإشارات، التي في بعض الأحيان تكون موحية ومفيدة، مطوية بخفة، وهي في ذلك مثل حلوى منفوشة يستطيع الآكل ابتلاعها، دون أن يلاحظ عدد السعرات الحرارية التي يتناولها، وكان هذا أسلوب كوكتو: محبة لشدة التألق تخفي العمل الشاق. وكان الجامع لكل تلك النشطات معاً، والضامن لسلامة الفنان الكامنة وراء التظاهر بالسطحية، هو ما يدعوه كوكتو بـــ'الشعر'.

لم يكن الشعر بالنسبة له يعني القصيدة فقط. فكرة الشعر هي تلك التّي مكنته من تصنيف جميع أعماله تحت عنوان ('الشعر الرومانسي' من أجل الرواية 'رواية نقد الشعر' من أجل المقالات، و'الشعر من السينما' من أجل الأفلام)، وكل هذه العناوين مستمدّة من المذهب الرومانسي في الأدب. لم يكن الشعر بالنسبة له متعلقاً بشكل أدبي محدّد ولكن بنوعية يمكن أن تكون موجودة في مادة النثر، في الموسيقى، في الطبيعة أو حتى في نمط حياة كوكتو ذاته كما يظهر هذا في فيلم 'الأولاد المرعبون'. ولكن بالنسبة لكوكتو، وعلى عكس الرومانسيين، لم يكن الشعر شيئاً من الغموض في العمق والجوهر، لكنه عملية آلية، كامنة في الأشياء (بما في ذلك معظم الأشياء اليومية) التي، حالما يتم إطلاقها، سوف تعمل بشكل غامض على العقل.

إن دور الفنان، الشاعر، هو أن يستدعي الشعر - وهنا ما معناه الإشارات المتكررة للسحر وإلهام آلهة الفن والعلوم (عند اليونان) – ويخلق

الظروف التي يمكن العمل ضمنها: 'يمكن أن يؤدي الشعر الوظائف بشكل أفضل في المرآب'، وهنا يتحدث كوكتو عن فيلمه 'العودة الأبدية'، وهو بذلك يزدري أولئك النقاد الذين وجدوا في قلعة العشاق مكانا أكثر شاعريّة'.

هو يزدري هؤلاء النقاد لأنه يحتقر مفهومهم المحدود لموضوع الشعر. لا يوجد الشعر فقط في الأماكن الزاهية الألوان مع عصبة مختارة ومنتقاة للمواضيع الشاعرية. إن الشعر موجود في كل مكان يمكن للشاعر أن يكتشفه. وقد تقرر مصير البشرية من خلال الآليات التي يمكن أن ينظر إليها من خلال سحرها الغامض. لذلك، كانت المهمة في الأساس أمراً عملياً: إنها مهمّة رجل المهنة، الذي يتيح لها العمل، وإن لم يكن بالضرورة هنا في الشعر. وعندما اختار كوكتو الشاعر أن يعمل من خلال الفيلم، فهو كثيراً ما يقارن نفسه مراراً وتكراراً بشخص يصنع منضدة، والهم الوحيد لهذا الشخص هو أن البنية صلبة، والأدراج تنزلق بشكل ملس، والأقدام ثابتة. سيأتي الجمهور بعد ذلك، مثل وسائل لجلسة استحضار الأرواح، يضعون أيديهم على الطاولة ولمعرفة ما إذا كان يمكن أن تستحضر الأرواح من خلال جعل الطاولة تدور.

وهكذا فإن السينما ليست هي وحدها الوسيلة الوحيدة المناسبة تماماً للشاعر، لكن ربما تكون وسيلة مثمرة بشكل خاص. الأمر الأول، الذي يؤكد كوكتو عليه هو أن الآلية لكامنة وراء السينما هي مثل تلك الآلية الكامنة وراء الأحلام. وهو يرتاب بشدة من المثقفين والعقلانيين، وهذا الشك نابع من أنّ الحالمين والأطفال هم الأكثر تعرضاً وميلاً إلى الشعر. ثانياً، وبينما تخلق السينما حالة من التنويم المغناطيسي بين مشاهديها، فإن مشاهدة فيلم هو أيضاً بمثابة تجربة حلم بسبب 'واقعيته': نحن 'نصدّق' ما نراه، حتى عندما يقول لنا المنطق إنّ تلك مستحيل، ولأن إنتاج الأفلام ميكانيكياً بواسطة التقنيات يسمح باستخدام تأثيرات خاصّة أكثر إقناعاً وأعظم بكثير من تلك المستخدمة في المسرح، إذ بإمكان صانع الفيلم جعل 'الحقيقي' غير واقعي ونسجاً من الخيال.

تكون الأفلام التي ينجزها الشاعر عادة ذات طبيعة واحدة - وقد يختلف ذلك، على سبيل المثال، في حالة الأفلام المنجزة أساساً لأغراض تجارية أو استغلالية أو دعائية. لكن أياً من هذه الأفلام، طبقاً لفكرة كوكتو بخصوص الشعر، تكون بالمطلق أفلاماً "شاعرية". لقد كره "نخبوية" سينما الفن وكتاباته عن السينما تظهر الدليل على ذوق انتقائي فإن الأفلام التالية على التوالي، "بن-هور"، "بيبي ليموكو"، "المدرعة بوتمكين"، "السيد فيرنو"، "دم الحمقى" و"عيون بدون وجه" - عبارة عن - كوميديا، ميلودراما، أفلام وثائقية، أفلام رعب. بما أن وظائف الشعر تعمل في مرآب لتصليح السيارات، بشكل أفضل مما هو عليه في القاعة، لهذا يمكن أن يكون الشعر موجوداً حتى في الأقنعة المخترعة من أجل استخدامها في كوميديا التمثيلية الهزلية.

كان كوكتو يستمتع بالترفيه "الشعبي" وغالباً ما كانت نصوصه السينمائية الخاصة (انظر، على سبيل المثال، المقتطفات في القسم الأخير من هذا الكتاب) تنسحب على الميلودراما والاستعراض المسرحي (الفودفيل). والمتعة التي يحصل عليها في محاور القصة الميلودرامية، التي تملك جرعة الحزن ذاتها الموجودة في الألحان الشعبية، قذارة الشوارع الخلفية وحانات مبهرجة، لا توازي حبّه للمؤثرات الخاصة، وبشكل خاص ذلك النوع من المؤثرات الذي يساهم في تغيير الأشياء من حال إلى آخر. إن تحوّل حقيبة سفر إلى زهرة (الصورة النهائية في فيلمه الأخير، "وصية أورفيه") هي، بالنسبة لكوكتو، شاعرية فعلاً كشاعرية فكرة التحوّلات الأسطورية في الأسطورة الكلاسيكية.

عرف كوكتو أيضاً، وكتب بمودة عن مخرجي أفلام وممثلين أمثال: شارلي شابلن، ويلز، بريسون ومارلين ديتريش. اجتمع مع شابلن في عام ١٩٣٦ وذلك في جولة حول العالم في ثمانين يوماً لاقتفاء أثر بطل جول فيرن، تمّت بعد مراهنة مع مجلة "فرانس سوار". نراه مع ويلز في بهو فندق

في فينيسيا في وقت المهرجان ونجده يقدم التحية والإجلال إلى جيرار فيليب وجاك بيكير بعد وفاتهما. وهو كان أقرب من الكلّ إلى الممثلين ومنتجي الأفلام الذين عمل معهم، الأقرب من بين هؤلاء، بالطبع، لأنه رفيق جان ماريه.

الفيلم الأول لكوكتو ' دم الشاعر' كان في عام ١٩٣٠ والذي يتميّز إلى حد كبير بأنه 'فيلم فن'. وبالرغم من أن هذا الفيلم قد أنتج بعد خمسة أعوام من انقطاع عميق في العلاقات مع السرياليين ، إلا أنه ينتمي بوضوح إلى فترة صناعة الأفلام التجريبية في فرنسا خلال العشرينيات من القرن العشرين، تلك الفترة التي أنتجت فيلم بونويل تحت عنوان ' العصر الذهبي' (والذي أيضا تم تمويله من قبل كومت دو نواي). إنّه خلاصة وافية تامة لأفكار كوكتو ، بما تحويه من إشارات إلى أسطورة اورفيه والى معركة كرة الثلج في فيلم 'الأولاد المرعبون'. وأهم من كل شيء أن الفيلم سمح لكوكتو باكتشاف القوة الكامنة للوسيط وللتأثيرات التي كان يستعملها على نحو أكثر انضباطا في الأعمال التي أتت تالياً.

بعد فيلمه ' دم الشاعر' لم ينتج أي فيلم آخر إلا فيلم 'الحسناء والوحش' في عام ١٩٤٦، تجربة سجلّها في فيلم الحسناء والوحش : يوميات رجل مجهول، 'مفكرة فيلم في عام ١٩٥٠'. ما سجّلته المفكرة هو تعاقب التجارب بشكل يفاجئ المؤلف في كل مرة أراد فيها أن يرى ماذا بداخل أستوديو السينما: لا يوجد هناك المشاكل التقنية العادية فقط ولكن يوجد عند 'جان ماريه' الدمامل ومشاكل لا تنتهي مع ماكياجه، بينما كوكتو نفسه يتحمل نشرة كاملة من الأمراض (بشكل رئيسي الحصبة والإرهاق) على رأس قمة الصدمات العاديّة التي تواجهها عملية إخراج الفيلم. وبشكل لا يصدق، كان هذا بداية لفترة من العمل المتواصل للسينما، الذي استمر مع فيلم 'النسر ذو الرأسين' (١٩٤٧) وفيلم 'الآباء الرهيبون' (١٩٤٨) وانتهاء وبلا شك بقطعته

النادرة "أورفيه" (١٩٥٠). بعد ذلك، أنتج فيلماً واحداً آخر هو وصية أورفيه في عام ١٩٥٩ الذي يلعب فيه الدور الرئيسي.

الأمر الرائع جداً بشأن أفلام كوكتو هو تناغم هذه الأفلام مع بقية أعماله ووفاؤه المطلق لهواجسه الشخصية التناغم الذي كان تحقيقه ممكناً فقط بسبب تفهم فريق عمله. وهو غالباً ما يعبر لأعضاء هذا الفريق عن مودته ويقدّم لهم تحيات الإجلال والاحترام، فمثلاً هنا : جورج أوريك الذي كتب الألحان الموسيقية لكل أفلام كوكتو، ما عدا الفيلم الأخير، كريستيان بيرار، المدير الفني في أفلام "الحسناء والوحش"، "النسر ذو الرأسين" و" الآباء الرهيبون"، المصمم جورج واكيفيتش في فيلم "النسر ذو الرأسين" والمصوران هنري اليكان في فيلم "الحسناء والوحش" وميشيل كيلبيه في فيلم "النسر ذو الرأسين". إضافة إلى ذلك وكونه في المقدمة بين معاصريه في إدراك دور المشاهد في "صنع" عمل فني، اعترف كوكتو بسهولة بأن السينما هي مغامرة تعاونية يمكن أن يكتب لنجاح للمؤلف - المخرج فيها فقط بتضافر الجهود المبذولة مع الآخرين. عدد قليل من المنتجين فقط من أمثال كوكتو كانوا من بين الكرماء في كيل المديح لمعاونيهم في العمل ، رغم ذلك يمكن أن يكون هناك بضعة من صنّاع الأفلام السينمائية الذين يمثلون بشكل واضح ما يجب أن يكون عليه عمل المخرج مثلما قام به كوكتو.

كان كوكتو يعلّق أهمية كبيرة على الصداقة وغالباً ما يقول: دائماً ما يسيطر القلب على لعقل. وهذا يعني، من ناحية أخرى، أن كتابته عن فيلم تحتوي القليل من التوقعات النظرية ، بصرف لنظر عن وضع مفاهيمه فيما يخص الشعر، وهذا ما قام به ضمن شروطه الخاصة (صناعة المدهشة ، الآلهة "آلهة الإلهام ، الإغريقية في السينما...الخ"، وعملياً ليس لديه نقد عدائي. لو كره فيلماً، يفضل أن يتجاهله. عندما يتحدث عن أصدقائه، هو يفعل ذلك من أجل أن يمدحهم، وأن يوجه الانتباه إلى براعة عملهم. في بعض

الحالات (مثلاً، محاولته لمتملقة للتعبير عن سحر مارلين ديتريتش)، وهو في الحالة التي يكون لعرف يتطلب هذا النوع من المواقف: يوافق بصعوبة أن يأتي إلى خشبة المسرح لكي يقدم مارلين إن كان لديه شيء يذمّها.

ولكن، في كثير من الأحيان، تقنعه المحبة أن يتصرف كما لو كان تحت نفس النوع من الالتزام لكي يمتدح، في حين أنه لا يفعل ذلك.

النتيجة هي أنّه، كالنقد، قد تبدو هذه الكتابات لطيفة. لكن غياب الحقد يكون، في أسوأ الأحوال، عيباً جذّاباً، ولدرجة أكبر في رجل كان معرضاً دوماً لنقد شخصي قاس. عند الحديث عن فيلم جون ديلانوي تحت عنوان 'العودة الأبدية' الذي كتب له كوكتو النص وصف الناقد فرانسوا فينويه في صحيفة 'أنا في كل مكان' الفاشية في عددها الصادر في تشرين الأول ١٩٤٣، كوكتو على أنه رجل مسن متقلب وأنه من الجنس الثالث والذي 'في نزواته لنسائية' يقتفي كل الأزياء، أنه المهرج وسخ الثياب، 'المرأة الدلوعة شديدة الاهتياج' وصاحب 'ذكاء متقلب على الدوام'. هذا بالتأكيد ليس، وصفاً لطيفاً، لكنه ليس بأي حال من الأحوال مثار إعجاب. وما عدا الإشارة الواضحة إلى الشذوذ الجنسي عند كوكتو، فإن اتهام كوكتو بالانتهازية هو بالإجمال اتهام غير عادل ويأتي بشكل خاص من كاتب له مساهمات في صحيفة معادية له.

تكمن الصعوبة الأخرى مع أي مقتطفات أدبية مختارة كمثل هذه الكتابات العرضية بأنها قد تصبح تكراراً. وهذا أمر حتمي في كتاب لم يتم تصميمه لكي يكون كذلك: ما تمّ جمعه هنا هو ملاحظات، ومقالات ومواد صحفيّة الغرض منها خدمة تشكيلة متنوعة من لقرّاء والأمكنة. البعض يقدّم الدليل، إنّه تمت كتابة هذه المقتطفات على عجل، وبطريقة تحمل مفاهيم الآخرين، وإنه تم تكرار مقاربات أو اقتباسات كانت تبهج كوكتو، من حين لآخر كلمة بكلمة.

لم تمتد بهرجته إلى درجة الرفض التام لإعادة استعمال خط جيّد إلى جمهور جديد، وذلك يعود إلى أنّ هذا الجمهور قد أصبح مجموعة القراء الوحيدة لهذا الكتاب، والذي كان في بعض الأحيان ينظر إليه على أنه يحكي نفس القصّة مراراً وتكراراً.

بالرغم من ذلك، ما بين أيدينا هو عبارة عن مجموعة رائعة. تسلط هذه المجموعة، بداية، الضوء على ما قدّمه كوكتو من أعمال إلى السينما، ذلك مع مناقشات مفصّلة عن أهدافه في فيلم 'الحسناء والوحش' ، الخطوط العريضة لسيناريو عن أورفيه، الردود على النقد الموجّه لفيلم وصية أورفيه، الانعكاسات على العلاقة بين السينما والمسرح وتفسير لنواياه وأهدافه المتضاربة في إنتاج 'النسر ذو الرأسين' و'الآباء الرهيبون'. يكشف القسم الأخير من المقتطفات غير المنشورة المقدار الكبير من استخدام كوكتو لعناصر من الميلودراما وأنه صاحب عقيدة تؤمن 'بآليات' القدر: مثلاً المحتال المنحوس الذي يريد أن يتم إلقاء القبض عليه، والثنائي العاشق الذي يتبادل المزاج بسبب التنويم المغناطيسي أو ضربة على الرأس.

الأهم من ذلك، يظهر القسم الأخير من هذا الكتاب كوكتو كفدائي محارب في قضية الفن السابع. لقد كره كوكتو كلمة 'سينما' ، مفضلاً استخدام مصطلح عفا عليه الزمن بالفعل وهو 'صناعة السينما'. صناعة السينما هو الاسم الذي أطلقه الأخوان لوميير على آلة تصويرهما، الكاميرا، وأصبح كوكتو المالك للتسمية بالمعنى البديل: يصف قاموس 'روبر الصغير' كلمة سينما بأنها 'عفا عليها الزمن أو تعليمية'، ويوضّح ذلك بالاقتباس التالي من كوكتو: 'إن صناعة السينما هي فن. وسوف تحرر نفسها من عبودية الصناعة.

هذا موجز رائع. ما أعرب كوكتو عن الأمل بأن يقوم به، كان إحياء المصطلح، الهادف لتمييز فن 'صناعة السينما' من وسائل الترفيه العابر

السريع الزوال الذي قدمته لسينما. أراد بث لحياة في الكلمة الميتة، تماماً كما حاول (في شعره، في مسرحياته، في أفلامه وفي نقده) إعطاء معاني حديثة للأساطير الكلاسيكية: يخبرنا أن الإلهة الإغريقية (إلهة السينما) في السينما ، ليست صبورة، ولن تعطي وقتاً لصناعة السينما لكي تؤسس نفسها كما هو بمقدور الشعر (شعر القصيدة) أن يفعل. وفي العبارات اليومية الدارجة: يكلّف نشر كتاب شعر مبلغاً قليلاً من المال، ولكن مبالغ طائلة يجب وضعها لصناعة فيلم، وبالتالي، الناس الذين يمولون الفيلم يريدون رؤية عائدات استثماراتهم ، ويفضلون أن يحصل ذلك قبل القرن المقبل. ولذلك فإن فن السينما هو عبد لمن يدعمه، الذين يفضلون المواضيع التي يعرفون سلفاً أنها ستجذب جمهوراً فورياً.

تمثّلت مثل هذه لصناعة السينمائية لمفرطة في التسرع في هوليوود. لم يكن كوكتو يستمد إلهامه من الوجه السهل للسينما والمعادي لأمريكا : انه يبدي حماسة في هذه الصفحات لكل من ويلز ، فيدور، شابلن ودو ميلل، فضلاً عن شخصيات غامضة أكثر من ذلك بكثير مثل روبرت مونتغمري. هو يشعر بأنه تم تكوين رأي خاطئ بشأن الأزياء والأنماط السائدة ما بعد الحرب في أوروبا، أو بشأن الأدب لقصصي الأمريكي المثير وأفلام الويسترن. وكتب من حين لآخر عن لتأثير الحاصل 'هنا' من قبل نظام النجومية في سينما هوليوود، وعلى سبيل المثال في مقالاته المميزة عن بريجيت باردو وجيمس دين. كان هدفه، كالعادة، ليس التقليل من الشأن أو التقويض ولكن لإحراز الانفتاح: لإنشاء طرق موازية يستطيع من خلالها الجيل الشاب الانخراط في صناعة الأفلام والبحث عن المشاهدين. لقد دعم مهرجان سينما Maudit 'سينما الفيلم الملعون'، بشكل نشيط في مهرجان بياريتز وهو يشرح بالتفصيل مزايا فيلم ١٦ مليمتر، وأطلق عليها اسم 'الـــ١٦ العظيمة'. ولقد كان مخطئاً في اعتقاده أن مستقبل السينما لمستقلة يكمن في هذه الصيغة من الحجم، ولكنّه كان مصيباً في الترويج لمزايا

الاستقلالية. وهو محق كذلك في فهمه أنّ "مشاهد" السينما، هو في الحقيقة، عدّة مشاهدين وإنّه يجب إيجاد السبل للوصول إليهم، من أجل الحفاظ على سوية الأفلام من الماضي وإعطاء الأفلام الجديدة وقتاً لمزيد من العمل.

كما في كثير من الأحيان، يتم تبني مواقفه في هذه الأمور مع الوعي الذي يدل على وجود عنصر من عناصر درامية لتفخيم أمور النفس وتعظيم الذات: هو يقول انه يقف إلى جانب الشباب، إلى جانب الفن ضد جشع الثروة، بعد أن اختار أن يضع نفسه في قفص الاتهام مع المتهمين، وليس على مقاعد البدلاء مع القضاة. كانت واحدة من حكمه المفضّلة القول " عندما ينتقدك الجمهور حول شيء ما، احصد ذلك - إنّه أنت". لم يكن التواضع الزائف واحداً من عيوبه، وهو يقتبس، وبارتياح ، أمرين جيّدين حول عمله. بعد أن اختار وضع نفسه في قفص الاتهام مع المتهمين، فهو بذلك يتكيّف مع النقد، وادعائه المستمر بأنّه لم يكن حقّاً منتج أفلام، بالإضافة إلى موقفه المناهض للموقف الفكري، يعني انّه ليس منظّراً سينمائياً أيضاً.

رغم ذلك فان كتاباته عن السينما هي شهادة استيعاب تشد الانتباه وخاصة أنها تأتي من واحد من أكثر المخرجين الفرنسيين تفرّدا ، مخرج كان منسجماً وثابتاً في دعمه والترويج لفكرة محددة للسينما على أنها فن، وهو في ذلك متميّز عما يعرف بالعادة " السينما الفنية". لا غنى عن أعماله الكتابية والاعتماد عليها كأساس لفهم كامل أفلامه الخاصة وسوف تبقى هذه الأعمال ذات قيمة كبيرة في التعمق ونفاذ البصيرة الذي تقدمه وتعبر عنه في لحظة معيّنة من تاريخها. بالرغم من أن المظهر الخارجي لهذه الكتابات يبدو وكأنه ينتمي لفنان هاو ، إلا أن كوكتو لم يكن هاوياً قطٌ : اقترب من عمله في السينما باندفاع حاد وقوة. تبقى هذه الأفلام ذاتها التقدير الأكثر إقناعاً على عاطفته التي رافقته طوال حياته لخدمة صناعة السينما، وهذه المجموعة الكتابية، بالرغم من أن كوكتو لم يكن يقصد أن تشكل هذه القطع المتباينة وحدة متكاملة، فإنها تظهر الآلية التي تشتغل فيها هذه لعاطفة ، بطريقة كان سيوافق عليها كليّاً.

مقدّمة للطبعة الثانية

أندريه برنار وكلود غوتور

صدرت مجلة «صناعة السينما» للمرّة الأولى في فرنسا في خريف عام ١٩٧٣ في الذكرى السنوية العاشرة لوفاة جان كوكتو. ولم تعد متوافرة منذ ذلك الحين. وتمّ تكبير حجم هذه لطبعة الثانية وإثراؤها من خلال إضافة العديد من النصوص التي كنا أضعناها من قبل ولم نستطع الحصول عليها في السابق ، لكننا تمكنا من الكشف عنها واستحضارها في وقت لاحق .

أحبّ كوكتو أن يصف نفسه بأنّه «المدير الزائف» – قائلاً أن صناعة السينما لم تكن مهنته وإنّه استخدم لفيلم كوسيلة تسمح له أن يظهر مانا بإمكان كلّ من الشعر، والرواية والمسرح أن يصف فقط. «ليس لديّ ما أفعله في السينما» قال كوكتو ذلك في عام ١٩٢٣، «لأنّي قد وجهّت طاقاتي إلى أماكن أخرى، وكان عليّ أن أكرس نفسي وبشكل كامل لها». في الحقيقة، قام بأول فيلم له في عام ١٩٣٠ وكان فيلمه الأخير في عام ١٩٦٠، وكان بين العامين فترات من السكون وعدم النشاط امتدت إلى عقدين من الزمن وفترة نشاط من عشر سنوات بين عامي (١٩٤٢-١٩٥٢).

بعد مرور ثلاثين عاماً، اعترض على أندريه جيد قائلاً : «ادّعى أندريه جيد بأنني أستغل الموضة المتغيرة وبأنني جنيت فائدة من تغيير الأنماط السائدة بينما على العكس، لقد حاربت ضد كل هذه الأنماط وفعلت ذلك إما من خلال لكتب، أو على المسرح، أو في الفيلم. في الواقع، كل ما قمت به هو توجيه مصباحي في هذا الطريق وذلك، والإضاءة على المظاهر لمختلفة

للمواضيع التي تمتلكني وتتوجس ناخلي: إنها عزلة الأفراد، أحلام ليقظة والطفولة ، تلك الحالة المخيفة من مرحلة الطفولة التي لن أهرب منها أبداً».

كان عليه أن يعيد لتأكيد وبثبات على هذه المعاني الجمالية والأفكار المتأصلة في عقيدته الإبداعية. عام ١٩٢٥ كتب كوكتو المخرج المستقبلي لفيلم 'الحسناء والوحش' والمعدّ المستقبلي لفيلم «أميرة كلفس» (الذي تمنّى مرّة أن يخرجه) عن أسرار المهنة يقول:

لا شيء أكثر إزعاجاً من الارستقراطيّة، من أي نوع كانت. في تصنيف التدرج الاجتماعي، يعدُّ كتاباً مثل «أميرة كليف» رائعةً من الروائع الأدبية. هذه القصّة التي تحمل المضامين الإلهية، والإنسانية، واللا إنسانية والخيالية تلقي بظلال من الابتذال الرهيب على الروايات التّي تصوّر ما يسميه تولستوي «الروافد لعليا». إضافة إلى رواية مدام دو لافاييت، عالم أفضل الروايات، يشارك عالم الجريمة، العالم لسفلي .

في نفس الكتاب، قدم لنا شبح بارون المستقبل والمخرج المستقبلي لأورفيه و «وصية أورفيه» هذه الصورة:

الشاعر هو مثل الموتى، بمعنى أنّه يسير بخفاء بين الأحياء ويمكن رؤيته من قبل الأحياء بعد وفاته : أي ما يعني القول، في حالة الموتى، عندما يظهرون في شكل أشباح.

ولقد استلهم من فيلم «توما المخادع» لمقارنة التالية:

يجب على صناعة السينما أن تطور علم النفس بدون أن يكون ذلك عن طريق نصٍ مكتوب. حاولت في «توما» أن أطوّر نصّاً بدون علم نفس ، أو على الأقل صنعت فيلماً بدائياً جداً ذلك يمكن مقارنته ببضعة من الخطوط التوضيحية لفيلم نموذجي. إن تحليل كل من الرواية الشكلانية المجردة والمناظر الطبيعية في الرواية الوصفيّة المجرّدة متعادل – متماثل.

وعند وصفه مجموعات لوحات بيكاسو في رواية بولينيلا لسترافينسكي، وصف كوكتو أيضاً (كما هو الحال حتى الآن بدون قصد) القافلة في فيلم «الآباء الرهيبون»، يتمّ التجسس عليها من تلك لعدسة الطائشة لآلة التصوير:

تذكّر ألغاز وأسرار لطفولة، والمناظر الطبيعية التي اكتشفها الأطفل سرّاً في بقعة من الأرض ومناظر «فيزوف» في الليل في جهاز المجسام ، ومداخن أعياد الميلاد، وغرف يتم استراق النظر إليها عبر ثقوب مفاتيح الأبواب، وستلهم روح هذه المجموعات من الممثلين الذين يملؤون المسرح في الأوبرا بدون أية وسيلة أخرى ماعدا لوحات رمادية وبيت لتدريب الكلاب.

انظر إلى قصاصات الصور. هنا، «بيئة المحيط الحميم لادوارد دو ماكس» تشير إلى «المدخل المحلّي لقافلة غجريّة». في مكان آخر، يستفسر أرشيدوق نمساوي عن نسر تمّ إسقاطه من قبل صيّاد: «ماذا! هل له رأس واحد فقط؟» وأيضا مرّة ثانية، تبدو كونتيسة نويل وهي تشبه «منيرفا، جبهتها ترتاح على رمحها. ذملة، تتكئ للأمام، ترتدي الخوذة ، مثل الرقم سبعة، تتأمل. هل هذا من فيلم «الآباء الرهيبون»، «لنسر ذو الرأسين» و«وصية أورفيه».

وأخيراً هذا الاعتراف في «يوميات رجل مجهول» :

إن قوّة انسياب الدّم غريبة. تشعر بأن حمم نارك الداخلية تحاول معرفة نفسها فيه. أشعر بالقرف من منظر لدّم ، رغم ذلك أطلقت اسم «دم الشاعر» على فيلم، أظهر فيه دماً عدّة مرّات، وموضوع أوديب، الذي استخدمته مراراً وتكراراً، مجبولٌ بالدم.

وهذا، مرّة أخرى ما يجب التذكير به وهو أن جان كوكتو كان منتج أفلام حتّى قبل أن يخرج مشهده لسينمائي الأول. وفقا لما قاله هنري لانجلوا

، «اجتمع كوكتو والسينما معاً في الطفولة»، قدوم ميلليس قبل منيرفا وفتح المرآة له : «لم تنتظر السينما حتّى فيلم «دم الشاعر» قبل أن تدخل عالم العمل عند كوكتو. إنها موجودة في كل مكان في «رأس الرجاء الصالح» ، وجدت طريقها في شعر الأنشودة البسيطة وهي أيضا في الأوبرا. والسينما موجودة أيضا في رواية «الانزياح الكبير» – والتي على عكس «الآباء الرهيبون» و«توما المخادع» وبما يدعو للدهشة والاستغراب لم ترق لأي منتج أفلام. في الحقيقة، الأسطر الأولى من الرواية لا تبدو بشكل خاص مفضلة عند الفن الجديد. بكى جاك فورست بسهولة. أبكته كل من صناعة السينما، والموسيقى السيئة والقصص الشعبية»، «هدايا القلب التذكارية الزائفة» التي أخفاها في ظلام صندوق مسرح أو وحيدة مع كتاب»، الدموع التي تعارض وهي «عميقة»» «صادقة»» ونادرة. لكن، في الواقع، الروائي الشاب وبشكل حرفي يقطّع، يخرج، يحرر ويمزج قصتّه، أي يحضرها لتصبح فيلماً.

على سبيل المثال، هذا العبور من لقطة الزاوية العريضة إلى الصورة المقربة: 'بسرعة تشبه المرأة – يظهر جسم صغير في مجموعة على شاشة السينما –يتبعه ظلّ وجه لنفس المرأة في المقدّمة، ستة أضعاف الحجم الطبيعي'، ويرمي كل شيء إلى الظلام من حول هذا الوجه. أو، مرّة ثانية ، هذا التبادل للنظرات المغنطيسية التي تتناوب فيها الشهوة الجنسية والافتتان بالنفس:

هذه المرّة صادفت الرغبة منطقة حسّاسة وكانت استجابة جيرمين صاحبة الصورة لجاك ، ذلك بنفس الطريقة التي تظهر بها الشاشة الفيلم ، والذي ما لم تقابله العقبات، ينفتح فقط في البياض. رأى جاك صورة ذاته في هذه الرغبة، وللمرّة الأولى، يصبح منتشياً بلقاء نفسه : إنه يحب نفسه في جيرمين.

في مكان آخر، يعزّز الصوت واللون التشوهات في الصورة والتأثيرات الخاصة:

ينظر جاك إلى المسار. يطول المسار وينحني في المرايا المشوهة. تتغير الموسيقى أيضا،مثلما أحدهم يسلّي نفسه بينما يستمع إلى الأوركسترا ، بإغلاق أذنه وفتحها مرةّ بعد أخرى. هو يرى بيتر وجيرمين. راهبان من آل غريكو. وهما يتمددان، يتحولان إلى اللون الأخضر، يرتفعان نحو السماء، منبهرين بمصابيح من الزئبق. ثمّ يطويان، بعيداً. بعيداً : فضاء واسعاً، يصبح القزم ستوبويل وجيرمين تصبح كرسي لويز فيليب وأقدامها ترفس إلى اليمين والى اليسار. تدفع لويز وجهاً ضبابياً غير واضح الملامح باتجاه الأمام مستوحى من فيلم فني. يتحرك فمها ولا يستطيع جاك سماع أي شيء.

أبعد بقليل إلى الأمام، هناك طلقات عن بعد، يتلوها طلقات من مجل قريب، لقّطات مركّبه ولقطات عابرة:

لويز، وبنفس حركة نقدها... أشارت إلى الرجل سيئ لحظ جيرمين.

'هو سيتجاوز الأمر' هي قالت.

كانت الملاحظة إنسانية بمعنى أن القانون يعتبر الرصاصة رحيمة إذا أطلقت من قبل ضابط في مدى لنقطة الفارغة على رجل نفذّ حكم الإعدام به ومازال يتنفس.

'سيجارة'؟ قدّم له ستوبويل ذلك.

فرقة الإعدام.

... في سيارة جيرمين. جاك وهو يرتفع إلى الأعلى ويترنّح ، لم يتبق له أية قوة، يلحظ المناظر الطبيعية غير واضحة لملامح على الجانبين. لمحة تذكر: عن حياة محي الدين ، أوديون، الملصقات، حدائق اللوكسمبورغ ، حانة غامبرينوس، النافورة . يتم جرّ ستوبويل إلى الوراء.

كلّ شيء معبّر عنه في اللقطة الفوتوغرافية، بما فيها الصورة التي تلاحق البطل، صورة صديقيه وهما نادمان بعد ممارسة الحب، 'مرتبطان سوية مثل الحروف الأولى للأسماء'، 'ملكة القلوب عارية'، 'المعبود

الهندوسي المتعدد الإطراف'. يتمّ تغطيتهما بتلك 'الرغوة من الدانتيل والشيفون'، التي قدمها الشاعر أيضاً ، ما زالت هذه الصورة غير العصرية باقية بثبات.

ما هو مصدر عاطفته نحو السينما؟ سألته الشاشة الفرنسية في عام ١٩٤٦: 'فيلم ويليام هارت...، عن فيلم 'الاحتيال' مع سيسو هاياكاوا .. وعن أفلام شابلن .

في عام ١٩١٩، وبعد أن أعطي الحريّة للكتابة عن أي شيء في صحيفة ' باريس منتصف النهار 'نصح كوكتو القرّاء بمشاهدة فيلمي 'سلاح الكتف' و'كارمن من كلونديك' (فيلم مفقود... والذي جماله يبقى فقط من خلال كوكتو نفسه، هذا ما يشير إليه لانجلوا) وعبّر عن رغبته لرؤية 'وسيلة جديدة لخدمة شكل جديد من الفن'. وحتى يأتي ذلك اليوم السعيد دبّر الأمر بما هو موجود عندنا وابحث عن الأفضل.

الجدير ذكره أنّه كان عليه أن يجد الأفضل وأن يشارك اكتشافاته من كتاب إلى آخر. في كتابه 'الأفيون' (١٩٣٠)، يسلّط الضوء على ثلاثة أفلام عظيمة' : فيلم 'باستر كيتون' لشيرلوك الابن، 'سباق البحث عن الذهب' لشابلن وفيلم 'المدرعة بوتيمكين' ، مضيفاً، بعد مشاهدته، فيلم ' كلب اندلسي' للويس بونويل وفيلم 'العصر الذهبي'. وهو يعبّر عن إعجابه وبأسطر قليلة بهاربو ماركس وأيرنست لوبتش وذلك في النقد غير المباشر (١٩٣٢)، وعلى عدّة صفحات في' رحلتي الأولى' (١٩٣٧)، إعجابه بشارلي شابلن، أيضاً مسجّلاً زيارة قام بها الملك فيدور أثناء مروره ب هوليوود. 'بيت الفنانين' (١٩٤٧) ، مختارات من مقالاته في 'هذا المساء' و'كوميديا' تمتدح فيلم ' الأزمنة الحديثة' لشابلن ، 'هروب طرزان'، و'ملائكة الخطيئة'، وغريتا غاربو في فيلمي'أنّا كارنينا' و'كميل' وآرليتي في فيلم 'سيدة بلا حرج'.

كان هذا غيضاً من فيض. ما كان مخفياً عبارة عن العديد من الكتابات حول صناعة الأفلام، مقالات، مقدّمات، تقديرات وملاحظات، التي بقيت

مبعثرة أو غير منشورة إذ أنّ موت المؤلّف، وهو عضو ناشط في نادي أصدقاء الفن السابع ، والرئيس الفخري لهيئة تحكيم مهرجان كان والاتحاد الفرنسي لنوادي السينما، منعه من جمع أعماله والتقديم لها. وهذا أيضاً "سرّ مهني آخر"، "مذكّرات لرجل مجهول" : إنّه كوكتو ككاتب فيلم.

كان جان كوكتو مرتاباً بشأن "عمل صناعة السينما، بالرغم من أن صناعة السينما هذه قد جلبت له بهجة ممارسة حرفة والعمل في فريق، "لأنّ حالة التنويم المغناطيسي التي تخلقه فينا تصل إلى حدّ يصبح فيه من الصعوبة بمكان القول أين تنتهي. حتّى عندما ينتهي الفيلم، ويكون قد التهمنا، يبقى يدور معنا في حياة خاصة عاديّة وغير منتظمة، أبعد من النجوم، الآلة فينا ما زالت خاضعة له ولن يتمّ تنظيفها".

وثبت البرهان على المؤثرات الدائمة لهذا التنويم المغناطيسي بكتاباته حول أفلامه الخاصة، وبكتاباته عن شعر السينما، وسينما الشعر، ومنتجي أفلام، أفلام وممثّلين أحبّهم وآخرين أراد أن يحبّهم. أولئك الذين أحبوا عمله سيجدونه هنا، مخلصاً لمبادئه ولنفسه : نجّار الأثاث الفاخر، وليس أبداً على مقاعد البدلاء مع القضاة.

ملاحظة المترجم

تمّ في هذه الترجمة كتابة عناوين الأفلام باللغة الأصلية الأم ،عندما يكون هذا الفيلم بالفرنسية، باللغة الانكليزية الأمريكية أو بالألمانية ، وفيما عدا ذلك يكتب اسم الفيلم باللغة الانكليزية. ماعدا أفلام كوكتو الخاصة ، يمكن التعرّف على معظمها من لنص، أو تكون معروفة جداً. عندما أشعر أن الحل ليس كذلك ، أضع اسم المخرج وتاريخ الفيلم بين قوسين بعد العنوان. من الواضح، بما أن هذه هي قطع وأجزاء عرضيّة ، فإنها تحتوي على الكثير من الإشارات العابرة إلى الكتّاب، والمديرين، والفنّانين وشخصيّات أخرى. معظم هذه الشخصيّات معروف جداً بحيث لا تحتاج إلى تذييل (مثل بيكاسو)، ويستشهد به جدا بحيث يبدو وضع هوامش تفسير أمر متحذلق ومثال على ذلك (ماري باشكيرتسيف) ، أو تم وضعها بسهولة من النص. ولهذا أبقيت على ملاحظات توضيحيّة، داخل وخارج النص ، في الحدود الدنيا.

فيلم، 'الإلهام الجديد' (شعر، ١٩٢٠) .

'عملي التالي سيكون فيلماً'. (الأفيون، ١٩٣٠).

'أنت على صواب، أنا هنا مرّة أخرى. لا يمكن للمرء الخلاص من قول 'وداعاً'.

(نص - تحضيري لوصية أورفيه، ١٩٦٠) .

I صناعة السينما والشعر

أعارض مقولة الترفيه الشعبي لأنّي أعتبر كل نوع من الترفية الجيّد شعبيّاً. ويمكن إيجاد البرهان على ذلك في صناعة السينما التي تمتد إلى ما بعد جمهور روّاد المسرح. إنه جمهور واسع بدون أفكار مسبقة. لا يشكل روّاد المسرح الحكم على أساس المؤلف أو الممثلين. يثقون بهم. لأنهم جمهور المسرح منذ الطفولة – وهم الأفضل.

الفيلم الذي يتم بناؤه بدون أية أفكار أخلاقية أو اجتماعيّة، لكن بالعاطفة يكون عرضة للتشويه في مرآة التشويه لجمهور عرضه الأول. عندما يتم إطلاق الفيلم إلى الجمهور العام، يستطيع أن يتنفس، يمشي ويعيش. دورنا عندئذ هو أن نبني طاولة صلبة، لا أن نجعلها تدور. النجّار لا يمكن أن يكون وسيطاً والعكس بالعكس. حالات التنويم المغنطيسي الجماعية التي ينغمس خلالها جمهور السينما بالضوء والظل تشبه إلى حدّ كبير جلسة تحضير الأرواح الروحية. ثمّ، يعبّر الفيلم عن شيء آخر غير ما هو عليه، ذلك الشيء الذي لا أحد يمكن أن يتوقعه. على أية حال، فإن زخم الحبّ الذي تمّ شحنه به سوف يؤثر على الجماهير أكثر من أي اختراع دقيق وبارع .

الخلاصة : لا أعرف نخبة ولا محكمة يمكن أن تأخذ على عاتقها بأن تعطي حكماً ما هو الفيلم الذي سيطلق له العنان في مساره وبلا حدود. السلطة القضائية الوحيدة التي يجب أنٍ يخضع لها الفيلم تتعلّق بأسلوبه وقوّته المعبّرة. كلّ ما تبقى عدا ذلك يكون لغزاً وسيبقى دائما كذلك.

(خطاب أمام معهد الدراسات العليا لصناعة السينما، ٩ أيلول، ١٩٤٦).

المسرح والسينما

أعتقد أنّه يمكننا القول إن المسرح سينهض من إغفاءة طويلة كان قد غرق فيها بسبب صدمة صناعة السينما. بدأ العقل يسأم من تعاقب الصورّ المستوية التي تكرّ بشكل مستمر ّ من فيلم ملفوف على بكرة على شاشة المصباح السحري القديمة، وعرض مقطع عرضي لعالم مليء بالأشباح، مع اكتشاف العمق في الضوضاء والصوت (على الأقل، أود أن أضيف عنصر الصدمة)، أصبح مجرّداً من الكثير من سحره.

على أية حال، لا تضل الخطى ولا تنساق، تم استبدال هذا السحر بسحر آخر. ذلك السحر الغريب المشتقّ من شعور القلق، واختلال التوازن، نزاع غير ملحوظ بين هذا الكون الضخم الجديد وافر الإنتاج للصوت واللون، وعالم المصوّرين، وبين عالم مسطح، بلون واحد. الافتتان، مثل ذلك الذي تمارسه بعض عيون من لديهم حول وانحراف، سيفقد تأثيره. سيتقدّم كل من اللون والعمق معاً على طول جبهة واسعة، ويستسلم بعض مسرحييّ الدراما السذّج إلى إغواء هذا المسرح التجاري السهل. الحقيقة أن كلاً من المسرح والشاشة غير متوافقين: لا تستطيع حرفة المسرح خدمة فنان الفيلم السينمائي، أو العكس بالعكس. بإمكانك القول إن هذين الاثنين، الأول هو حرفة التنفس والانعكاس، والثاني ميكانيكيات وحيوانات حيّة تم الإمساك بها على حين غرّة، بالواقع، أحدهما يقدّم الأذى والإساءة للآخر. يصبح فنان الفيلم أخرق وتعوزه الرشاقة في التعبير عندما يترك وحيداً على مسرح فارغ، بينما فنان المسرح يجفل ويخاف من الجهد لبناء سلسلة من المشاهد الصغيرة تحت العدسة المكبّرة، كلّ منهما بدقّة فعل موسيقى الحجرة .

لذلك، صناعة السينما تتسابق نحو حالة كارثية من الكمال. وفي أية حال من الأحوال، لن يمنع هذا النوع من الكمال المهتمّين بالسينما من ابتداع الروائع، إما عن طريق الاستفادة من هذا المسرح الزائف ، أو عن طريق التناقض معه. والنتيجة المفاجئة ستكون أن يستفيد كل من المسرح وصناعة السينما: السينما، حيث سيكون الأمر أكثر صعوبة لخلق رائعة سينمائية عندما لن يقدّم اللونان الأبيض والأسود مؤثراتهما المبهرة ، وبالنسبة للمسرح لأن الكاتب لمسرحي سوف يهجره إلى مسرح العدسات ، لكي يجبر بذلك العديد من بيوت المسرح من الدرجة الثالثة على الإغلاق. ستتم إزالة ألواح المسرح، لكي يحرّر الفضاء طليقاً من أجل أولئك الذين يحبّون المسرح الحقيقي، الذين يرفضون الكليشيهات المملّة ويريدون استخدام ممثلين من لحم ودمٍّ كوسائل للتواصل مع عاطفة جياشة قاتلة، عاطفة أصبحت الآلات ضعيفة جداً لكي تتمكن من استحضارها.

قدّ يبقى الفيلم مجرّد فيلم ولا شيء، من صوّره قادر على الترجمة إلى أي لغة أخرى أكثر من اللغة الميّتة للصورة، وربما ما يزال نجم سينمائي يمارس سحر وجاذبية نجم ميّت يصدل نبضه من الضوء إلى البشريّة بعد فترة طويلة من أفوله، وقد يبقى جمهور السينما مجرّد جمهور تمّ تنويمه مغناطيسياً بكلّ هذه القوى من داخل القبر. ولكن عندما نسمح للمسرح، الذي لفترة طويلة تمّ رميّه خارج موازين سرعة الإيقاع ، والتناغم الذي يتمتع به الفيلم، أن يستعيد تألقه وتميزه، الذي بواسطته يستطيع أيسولت السمين وتريستان الطاعن في السن أن يجعلانا نبكي وتسيل دموعنا.

علاوة على ذلك، سيرجع كل من المسرح والسينما إلى الكتب، التي تنتمي فقط إلى الكتب وكانت سبباً في حالة السبات لدينا: كلمات، كلمات رائعة جداً للقراءة والإلقاء، كلمات توقع الرعب في لنفس وأصبحت في كل من السينما والمسرح بديلا عن الفعل الحركي، وباتت الحاجة لها حتميّة بحيث أن

فصلاً صغيراً في مسرحيّة يجعل الجمهور مقتنعاً بأنه شهد أعجوبة لمجموعات تتملك القوّة على المعاناة، وأنها قد شاهدت المسرحية بآذانها واستمعت إلى الحوار بعيونها. (بين الفصلين ، نيسان ١٩٣٤. برنامج الآلة الجهنمية، كوميديا مسرحية اللاانزلزيه لويس غوفيه).

حول التراجيديا (المأساة)

التراجيديا هي أولاً وقبل كل شيء احتفالية .

إن جمهوراً تلقى وبشكل مستمر تدريباً سينمائياً سيئاً، راديو حجرة وعروضاً يظهر فيها الفنانون تؤول فيه سلطتهم إلى مجرد ظلال من أنفسهم، لن يكون لديه مفهوم عن الاحتفالية.

هم يصلون متأخرين إلى المسرح، يزعجون ويربكون المتفرجين الآخرين والممثلين. ليس هناك أي ذرّة أو بقية احترام أو أثر للجو المناسب إلى الكلمات العظيمة والأعمال الرفيعة، إلا ما هو مكافئ للنزوع للصمت.

علاوة على ذلك، عندما يرتد المسرح ويتراجع عن أن يكون مسرحياً، أي نشيطاً، فإن جمهور نشأ على الخلط بين الجديّة والوقار وبين الملل يكون مرتاباً بما يرى ويصف ذلك على أنّه ميلودراما.

الجديد هو أن ممثلي المسرح، الجماعات التي لم تعد تملك التقنيّة (أي الإيقاع الحيوي) أو إعطاء الممارسة الصحية التي كانت تنتمي إلى ممثلي تراجيديا عظام في الماضي، خلطوا بين المجال المناسب لكل من التمثيل التراجيدي والكوميدي، حيث كان بالإمكان تمييز أحدهما عن الآخر. ينتقل الممثل المعاصر فوراً من الضحك إلى الدموع. كان شكسبير دائماً نموذجاً للكاتب المسرحي الذي كان على الممثلين مؤدي أعماله أن يكونوا قادرين على تجهيز قناعين (كوميديا وتراجيديا).

حقق جان ماريه انتصاراً في فيلم "الآباء الرهيبون" في عام ١٩٣٨، لأنّه لم يكن خائفاً من أن ينبذ عمله أو يصبح عرضة للتسخيف وهي الأمور التي كانت تشل المسرح. لقد لعب دوره كما تخيّله وقد تم تجسيده من قبل واحد من تلك "الوحوش المقدسة" الذي عرف ماريه أسلوبه المبلغ والمفرط فيه من خلال الإشاعات.

ومع وجود فهم معمق للواقعيّة، لعب "ماريه" دور نيرو، في "بريتانيكوس"، ذلك بنفس الأسلوب الطبيعي الذي تبنّاه دو ماكس بشكل متقطع، منتقلاً فجأة من أسلوب واقعي إلى أسلوب خطابي حماسي وانفعالي.

أشير أنا إلى جان ماريه لأنّه كان أول ممثل شاب بارز كانت لديه الشجاعة في ذلك الحين لكي يقوم بالمخاطرة.

إن كلاًّ من آلن كوني، سيرج ريغياني، جيرار فيليب، جان ماريه، جان - لويه بارو، فرانسوا بيرييه ، هنري فيدال، ميشيل فيتولد، والبقية جميعهم كوميديون - تراجيديون ، وان أراد أحدهم أن يصنّف آلن كوني في فيلم "نهاية الطريق" سيكون ذلك على أنه ممثل تراجيدي عظيم على قدم المساواة مع لورانس أوليفيه أو مارلون براندو، عندما يؤديان الأدوار التراجيدية - الكوميدية في كل من لندن وباريس.

قد أضيف أنّ المسرحيّة - على أن لا يحدث الخلط بينها وبين التراجيدي - تساهم في هذا الخليط من المذاهب الأدبيّة الذي يدين له عصرنا كنوع أدبي جديد. على سبيل المثال كتب ستريندبيرغ أعمالاً تراجيدية أكثر مما كتب في الأعمال الكوميدية. ونتيجة لذلك ارتبك النقّاد: هم لا يعرفون أية وجهة يتخذون. هم يبحثون عن نغمة معينة من الصوت التي لم تعد ضرورية (أو، بالأحرى ، يرفضون أن يؤتمن ممثل واحد بامتلاك مركّب من عدّة مواهب).

يكون هذا المرّكب أكثر ندرة بين الممثلات الشابات. في لسينما يقدّم لنا ميشيل مورغان ذلك الشعور الرائع والعارم من القلق الذي يقع تحت سلطة مدام غاربو. من أهم ممثلات التراجي - كوميدي على الشاشة كانت كلاً من بيتي ديفيس وكاثرين هيبورن. يوجد في كل مكان تغيير وتكييف مع بيئة هذا التغيير. والنقاد اليونانيون أخطؤوا حين وقفوا ضد الاستعمال الجديد للأساطير القديمة، معتبرين على سبيل المثال، أن حرب طروادة لن تتكرر وقول عكس هذا أمر مدنّس للمقدسات. ولم يكن هذا هو رأي الحشد من سكان أثينا على مسرح هيروديس أتيكوس.

حاولت في 'الرجل الشاب والموت' الحصول على مزيج من نوع مختلف: تراجيديا، دراما، كوميديا ورقص. ولقد اتخذت أساساً لمشروعي عملاً لجي. اس. باخ ، وبالتالي يتطلب الأمر درجة من الاحترام ..

وشيئاً فشيئاً تتضم الجماهير للاحتفال بهذا الاتحاد العظيم. يجب علينا مساعدتهم وتمكينهم من معرفة أن أذواقهم سليمة وذات قيمة، ولا نحاول إقناعهم بأنهم مخطئون

سلاح رائع وخطر في يديّ شاعر

سوف نضحك قريباً من الأفلام الصامتة وعلى تلك الأفواه المفتوحة بدون أن تبعث أي صوت. إنّه أمر مثير للشفقة أن النزاعات بسبب الاحتكار تمنع اكتشاف العمق (الذي حصل) من التوحد مع الكلام. في (هاليلويا) (لملك فيدور، ١٩٢٩) ، إحدى روائع السينما التجارية (رأيته صباح أحد الأيام في سينما مادلين)، صرخ الأخ : 'شارع فبغنون' حينها، مع وجود أفضل إرادة في العالم، لم أكن أستطيع تخيله أن يكون أبعد بأكثر من أجنحة المسرح.

إن رائعة بونويل "كلب أندلسي" تثبت بأن السينما سلاح رائع وخطر بين يديّ الشاعر. يقوم بونويل بصناعة فيلم مميز ويجب أن نتوقع إحدى نقاط البداية التي يعود إليها الشباب عندما التقدّم والآلات ، مثل كلّ أشكال الراحة ، يودي بنا إلى درجة معينة من التفاهة. مثل الأفلام الأولى لشابلن أو الأفلام الغربية الأولى، ستجمع أفلام بونويل القوّة والعظمة، كما وعندما يؤمن الناس أنهم خارجون عن النمط التقليدي (حيث الصور أكثر إثارة، المقارنة بين عمق الصوت وسطحيّة الرؤيا، أصوات أكثر قسوة .. الخ).

لقد طلب منّي القيام بإعداد الرسوم المتحركة. عادة ما كنت أتجرأ على استخدام مثل هذه الوسيلة المدهشة والاستثنائية. ربما يحيل رسّام الكاريكاتير الرسومات المتعلّقة إلى مساعديه، لكنّي لا أستطيع فعل ذلك. أتخيّل أن هذا سيكون عهدة واسعة، مصدرًا للضحك الساخر وسوء فهم جنوني. يجب عليّ أن أصوّر مأساة، ولكنّها لن تكون كافية لرسوماتي لكي تتحرك: عليك أن تجد نمطاً من أفلام الرسوم المتحرّكة التي يجب أن تكون مميزة في أسلوبها.

إن قضية (الغراموفون) الحاكي يقنعني بأن الشعر يتحرّك إلى عالم مجهول، حيث تأثير الآلة في تسجيل الشعر. إن دور التابع الثانوي الذي تلعبه الآلة سوف ينتهي. ولذلك علينا أن نتعاون مع هذه الآلات .

لقدّ سجلّت بعض القصائد لصالح شركة كولومبيا. وبدلاً من تدبير الأمر لصورة صوتي، غيّرته، باحثاً عمّا يسمح للآلة من أن تتكلم بدون صوت مثل الصدى.

لذلك تصبح هذه المسجلات مفاعيل صوتيّه. هي تصنع القصائد التي كانت لا تقرأ وتثبت أنّه من الآن فصاعداً يجب أن يكون لدينا شعر وموسيقى سوف يتم نشرهما فقط من قبل شركة آلة الصوت

بالعودة إلى سينما الصوت: إن من المؤكد أن الكلام، والعمق، واللون ستؤدّي إلى شكل أساسي مميز من الفن، لكن كل شكل من الفن يكون قاعدة،

بدءاً من المسرح، ويوجد فقط من خلال ذلك الشيء الاستثنائي. (أعيد طباعته في الفنون، رقم ٤٣٢، ٨ تشرين أول، ١٩٥٣).

السينما كوسيلة للشعر

أنا لا أستطيع فهم السؤال الساذج: 'هل السينما فن؟'. إن صناعة السينما هي فن يافع جداً وعليه أن يحصل على نسب شجرة عائلة خاصة به. عمره خمسون عاماً، نفس عمري. إنه عمر طويل بالنسبة للإنسان، لكنّه عمر شاب بالنسبة لآلهة الميثولوجيا اليونانية، ذلك عندما يأخذ أحدهم في الاعتبار عمر الصور، أو الهندسة المعمارية، أو الموسيقى أو المسرح. إن الأفلام متوسطة أو ضئيلة الجودة ليست تهمة للسينما، لا أكثر مما يشكله الأداء المتوسط أو الضئيل الجودة لإنتاج فن الرسم، والأدب، والمسرح التي يتم المساومة عليها لوحات، وكتب ومسرحيّات متوسطة الجودة. إنه ضرب من الجنون، أن نفكّر بهذا الوسط على أنّه لا يرقى لمستوى الشعر كفن، حتّى على انّه فن عظيم جداً.

ربّما يمكن لأحد أن يتخيّل كم سيكون شكسبير مفعماً بالسرور لو أنّه قد عرف هذه الآلة التي تعطي شكلاً وهيكلاً للأحلام، أو موزارت لو استطاع تسجيل روائع الناي السحرية.

وداعاً لآخر أفلام الأبيض والأسود. لقد وصل اللون. سوف يستخدمه بعض الناس كشكل تلوين، بينما سيعطي الآخرين الوسيلة لاختراع أسلوب.

أتمنى إضافة شيء آخر. صحيح أن مؤلّف الفيلم هو مخرجه. كل شيء يتبع له ويخصّه. لقد قمت بإخراج 'الحسناء والوحش'، لأنّي أردت أن أكون المؤلّف الحقيقي للعمل. كنت قلقاً من قول هذا وذلك كي لا يعتقد أحد أنّي أردت أن آخذ مكان أصدقائي.

(الكتاب الذهبي للسينما الفرنسية، ١٩٤٦)

إن السينما أولاً وقبل كلّ شيء نتاج تفاهم. تستطيع أن ترى في فيلم، الثّقة المتبادلة التي تسود من الأعلى إلى الأسفل، وأحد أعظم مكوّناتها يكمن في توفير جوّ من الصداقة. أنا أتحدث حتّى عن الكهربائيين، والعمّال المسؤولين عن نقل أماكن مشاهد التصوير، وعمال التأثيرات (السمعية والبصرية)، لأنّه يوجد دائماً بينهم شخص أو شخصان استثنائيان، ينجزان عملهما دون أن يلتفت إليهما أحد، رغم ذلك عملهما هذا ضروري مثل عملنا من أجل استمرار الإيقاع (على سبيل المثال الرجل الذي يدفع الدميّة).

تسجّل الكاميرا بالتساوي كلّ ما هو خفي وأيضا تسجّل المزاج السيئ لفريق العمل تماماً كما المزاج الجيد لهذا الفريق، الممثل الذي يكون مخلصاً، ولكنّه لا يحبّ دوره، يمكن بشكل غامض أن يفسد عمل الفيلم.

في الوقت الحاضر، المخرج هو السيد الأعلى للفيلم: هو الشخص الذي يسحب أصغر التفاصيل سويّة معاً ويعطي الحافز الذي يسمح لصناعة العمل السينمائي أن ينمو وينتشر من جهة إلى أخرى بدون أن يتوقف.

بما أنّك تسأل، إن قضيتي الخاصة هي إلى حد ما غير عاديّه. أتعامل مع الفيلم كمخرج له وما يجلب لي المتعة هي الطريقة التي من خلالها تنتظم الصور الواحدة تلو الأخرى. أنا دائما أكتب عمود اليد اليمنى وعمود اليد اليسرى ولا أعلّق أهمية كبيرة على النص - الذي أحاول دائماً أن أختصره إلى الحدود الدنيا - بالمقارنة مع الأسلوب البصري. هذا هو الأسلوب الحقيقي للفيلم، بما أن الأمر هو بشكل رئيسي الكتابة للعيون. إن فيلم مارسيل بانيول هو كتابة مارسيل بانيول. إن فيلما لمخرج هو حتماً كتابتي مترجمة إلى اللغة الأخرى، وهذه هي الحالة حتّى عندما تكون اللغة جميلة. هناك شيء يقف حائلاً بين لغتي ولغة ذلك المخرج.

من الآن فصاعداً سوف أحاول أن صنع السينما الخاصة بي بمفردي وحتّى أن أحوّل مبالغات أخطائي إلى منفعة. رغم ذلك أصدق القول إن التعاون مع مخرج يبعث فيّ سحراً كبيراً.

(سينما باريس، عدد خاص عن السينما الفرنسيّة، ١٩٤٥)

حظ سعيد إلى عالم السينما

منذ وقت مبكّر بحدود ما يمكن أن أتذكّر، كنت دائماً أكتب رسوماً وأرسم كتابة. كان أمراً طبيعياً بالنسبة لي أن أعبّر عن نفسي من خلال وسيلة الفيلم، لأنّه يمثّل اتحاداً نموذجياً لهذين النظيرين: إنّه يتكلّم بالصورة، والصورة تتكلّم. ولهذا السبب ماعدا في مناسبة واحدة أو اثنتين، لم أحاول قطّ أن أصنع ما يسمّى سينما. حاولت فقط أن أجعل النهايات تلتقي، بمعنى آخر، إعطاء شكل مبدع إلى لغة الشعراء، التي هي لغة متميّزة، وليس كما يعتقد الناس، بعض الاختلاف في الأسلوب في استعمال لغتهم الخاصة بهم.

لهذا السبب كنت أقول دائماً إن إخراج الأفلام ليس حرفتي ولم أعتبر نفسي تحت التزام تصوير فيلم بعد آخر. لقد أذعن جميع زملائنا للقوانين الغامضة بدون إدراكهم لماذا يفعلون ذلك. أفلامهم صامتة وبليغة. وهم يعملون في نفس الموضوع وفي نفس الوقت بمزيّة ظاهرة من الاستحالة ذكرانها لأنه تمّ التأكد من فعّاليتها (لكن الكثير مما نطلق عليه الواقعية لا يوافق) ومن خلال المفردات والكلمات التي تعطي قوّة لخطاب إلى تلك التماثيل الحيّة التي تنبأ بولادتها موسورغسكي في لحظة وفاته عندما قال: "سوف يعبّر الفن عن ذاته بواسطة التماثيل لمتنقلة".

عندما يفشل الناس في فهم هذا الخرق الغريب في الوقت المناسب ، فإنّ الظاهرة الغريبة من الناحية المنظورة التي تجلّت في أشخاص الآنسة موبرلي والآنسة جوردان في الفرساي ، يصبح من السهل الإجابة أن الفيلم : كلّه موجود هناك في علبة، إنّه موجود. ينشره جهاز العرض من أجلك بنفس الطريقة حيث يكون الوقت والفراغ مشوشيّن بغرابة، يسمح لنا هذا الفيلم أن نعيش فقط تدريجيا، وثانية بثانية، من خلال الأحداث التي يجب أن تحدث ككل.

في الأحلام، يكون سياق الأحداث مشوّشاً ومخلوطاً، يشابك القدر خيوط هذه الأحلام، لتي تحررت من وميض عيوننا، لقد سمح لنا القدر بالعيش

جنبا إلى جنب مع الموتى في ظروف مبهمة وغير مفهومة. ويجب عليّ القول، حتّى لكي نعيش من خلال ما سوف يكون – والذي، بسبب التقييد الذي يعيقنا ككائنات حية، نحن نشوّش بنبوءة الأحلام قبل التحذيرية أي قبل حدوثها. في الواقع، تأتي الأفعال بشكل لا تطيع فيه قوانين عالمنا.

إنّه لذلك من الضروري أن يكون لدى مثل هذه الألغاز العظيمة والآلة التي تسمح لنا أن نحلم بحريّات موجودة فقط بالأحلام، أن يكون هناك صحافة مكتوبة تجعلها مقبولة وتخفي القوّة الرهيبة لهذه 'الألعاب المحرّمة' تحت بعض المظاهر المطمئنة .

إنّ مجلّة عالم السينما في قمّة القائمة للعب مثل هذا الدور، لذا أتمنى حظاً سعيداً لها وإلى قرّائها، الذين وكما تظهر بعض رسائلهم ، يتوافقون مع الأسئلة لتي تتجاوز حتى جوائز الأوسكار، والمهرجانات ومجرّد الأحداث الراهنة.

(عالم السينما، رقم ١٠٠٠، ٢ تشرين الأول، ١٩٥٣)

تقديم:

إن شباب صناعة السينما، والسرعة التي نجحت بها في تأسيس مكان لنفسها، والهشاشة التي استخدمتها للتعبير عن ذاتها، والمخاطر الكامنة في الآلة، وعالم الخيالات التي تبعثرها، والجمهور الذي يصل إليها وباختصار، المشاكل لتي لا تعدّ ولا تحصى التي تخلّقها والتي تتمكن في بعض الأحيان من حلّها، كل ذلك له سحر يصعب الهرب منه.

من جانبي، أرى أنّ صناعة لسينما تقدّم حبراً أقل مثلاً من حبر القلم وأنّه الوسيلة للتحول عن والتخلص من الحمل لكبير من العمل اليدوي الذي أحمله، والذي تمنعني الكتابة من وضعه قيد الاستعمال. أعرف تماماً الاعتراضات المرفوعة ضدها. ليست تلك الاعتراضات على الآلة لصناعية

التي تسيء إليها، وتثير تمرّد الكتّاب، يحتاج هذا إلى مواجهة القوة المناوئة وجرّها نحو الموت، أليس هذا ما يحفزنا ويزرع فينا الحماس للاستفادة من هذا السلاح ؟.

إن صناعة السينما العظيمة، ومعمل الأفلام، وقيود وموانع الرقابة والثروات التي تنفق هناك، تحث هذه الصناعة شيئاً فشيئاً الابتعاد عن المخاطر، أو ما يعتبره الصناعي كذلك. لا يوجد هناك فن بدون مخاطر. لقد عاد ماركو بولو من الصين ومعه فانوس ورقي وحفنة من الرزّ وعمل منهما صناعة رائعة. لماذا يجب أن لا تتخطى جهود منتجي الأفلام الشباب هوليوود، على سبيل المثال، وتجبرها على التفكير ثانية؟.

بدأت صناعة السينما من النهاية. كل شيء في الفن ويخلق انطباعاً عميقاً لدينا، ويمدّ الحضارة بالزخم يبدأ دائما بالطبعات الصغيرة، المجلات الصغيرة، الإهانة والفضيحة. إن الحاجة إلى الآنيّة الملّحة لتحقيق النجاح قاد صناعة السينما ذلك منذ لحظة ولادتها لتبنّي نمط كونها أفضل بائع ونمط الروايات العصريّة التي تمثّل الطبقات الاجتماعية العليا.

حان الوقت الآن لحصول يقظة من هذه الحالة الحزينة للتنويم المغناطيسي. إن المفرد يحمل الأسلحة ضدّ الجمع. يقبل بعض الشجعان من منتجي الأفلام القول بأن الأبواب سوف تغلق في وجوههم وأنّ الدول ترفض بضاعتهم. أصبحت المجتمعات في وضع أنها لم تعد خاضعة لمخاوف تمثّلها أعراف اجتماعية ملتزمة.

يسخر الجمهور من الجوائز والنقد غير العادل. إنّه يبحث عن الحياة حتّى عندما تكون مثل هذه الحياة موجودة في أسفل ميزان جهاز القياس، أي في الحدود الدنيا.

لذلك السؤل هو من الذي يرشد الجمهور ويدلّه على الطريق؟ من يقوده؟ إن الأمر فقط نوع من ذوق أو ميل جماعي هو الذي يسمح لفيلم أن

يستخف وبشكل تقليدي أن يحد من هذه المشكلة وأن يغيّر الأعراف الاجتماعيّة. أعتقد أن صناعة السينما مكلفة جداً. يجب أن نجد نظاماً يسمح للجيل الشاب أن ينغمس في هذه لصناعة بدءاً من الرأس أولا ثمّ إلى الأقدام، سوية. ربّما سيكون المنقذ فيلم ١٦ مم والاقتصاد في استعماله. ربّما يكون المنقذ المسارح لعرض ومشاهدة الأفلام التجريبية. وربّما تستحق واحدة من هذه التجارب الدبلجة أو صناعة نسخة مطابقة من قبل مؤسسة أخرى وعرضها في مكان آخر. وهذه هي المشاكل التي تعترضنا: من النظرة الأولى تبدو هذه المشاكل سهلة الحل، ولكنّها لا تظهر على أنها بسيطة كلّما ازداد الاقتراب منها.

سيكون ضرباً من الجنون تشويش رغباتنا بالحقيقة دون أن ندرك أنّ صناعة السينما، باعتبارها من ضروب الفن، تزعج نظاماً قوياً جدًا. ماذا يعني هذا؟ ألم يستطع ثلاثة مظليين نرويجيين تقرير مصير "الرايخ" – الجمهوريّة الثالثة في ألمانيا– ؟ ما زلت مقتنعا أنّه ما من تركيب يستطيع أن يقف في وجه الجرأة والذكاء.

لنأخذ المسرح في اعتبارنا. إنّه يقف عكس صناعة السينما. كل واحد منهما يدير ظهره للآخر. في المسرح، الممثلون هم من يحكم. والمؤلف ينتمي إليهم. في صناعة السينما ينتمي المؤلف لنا. ولهذا السبب قمت بالتجريب في فيلميّ "النسر ذو الرأسين" و"الآباء الرهيبون". في فيلم "النسر ذو الرأسين" أردت إنتاج فيلم مسرحي. وحاولت في فيلم "الآباء الرهيبون" أن أجرّد المسرحيّة من المسرح وأن أقدمها إلى الجمهور من زاوية جديدة ولكن بدون أن أغير سطراً واحداً.

أعتقد أنه من الجنون تشديد التقسيم بين وسيلتين عظيمتين من وسائل التعبير. عندما ينقل مؤلف العمل لمسرحي هذه المسرحية إلى الشاشة، الأمر الرئيسي هو أنّه عليه أن ينقلها بدقّة كما هي وأن لا يغيّر فيها أيٍ شخص في

هذا لعمل ما عداه هو شخصياً. عليه فقط أن يفكّر: أمشي غير مرئي بين لفنانين وهم يلعبون أدواري. ألاحظهم عن قرب. أضع وجهي بين وجوههم. أزحف وراءهم. أعزلهم. وغالباً ما أنظر أكثر إلى الشخص الذي يصغي أكثر من ذلك الذي يتكلم. أسترق النظر خلال ثقوب مفاتيح الغرف الذي يجب أن تكون حول الغرفة ذات السرير لواحد والذي نحن محكومون فيه عندما نكون في إطار لمسرح.

أوصي أولئك الذين قد ينخرطون في مثل هذا العمل إعطاء الكثير من الحرّية إلى لاعبيهم، ألا يجبروهم على تبنّي نوع من أنماط السينما التقليدية حيث يعدّ مقبولا أن لا يفعل الشخص أي شيء وأن يعتمد فقط على ما يكون عليه شكل الممثلين. إن أية مسرحيّة يتم عرضها لوقت طويل تنجرف وتترك مراسي سفنها. تصبح شيئاً آخر. يسمح لك الفيلم أن تسترد القيادة وأن تزيل الأخطاء والعيوب لمبتذلة، والذي لا شيء غيره ،أي الفيلم، في العالم يستطيع أن يصحح ويصوّب بنجاح.

الخطر الذي ينطوي هنا هو أن لممثل في المسرح يمثّل أمام جمهوره ويأخذ حرارة المسرح حالما يمشي على خشبة المسرح. أمّا الفيلم فهو قطعة واحدة. إذا كان الجمهور عدائياً فلن تتمكن أي رقة أو لطف من إخضاعه. بالطبع، الفيلم كفيلم ما يزال شيئاً رائعاً. إنّه الأكثر ندرة وروعة بين البقيّة. إنّه سرّ من الأسرار. إنّه الخرافة. ولكن بما أن صناعة السينما هي فن، فن عظيم جداً، فإنه من الضروري لهذا الفن السينمائي وفن لمسرح أن يتكاتفا .

دعنا نصوّر للسينما الأعمال الكلاسيكية بالطريقة التي قد ذكرتها .

إن هذه الأفكار قريبة من قلبي ويسرني أن أطلقها في مقدمة أول روزنامة تقويم للمسرح والسينما. هذا العمل عبارة عن ورقة موجزة، دليل وبادرة تعاون، أتى في الوقت لمناسب. يسعدني أن أقدّم هذه الروزنامة من البحث الميّت من خلال باب مفتوح على المستقبل. ويستمر الحلم.

(روزنامة المسرح والسينما، ١٩٤٩. باريس، طبعات دار النشر 'فلور' ومجلة الرسائل، ١٩٤٨) .

الشعر والأفلام

منذ وقت مضى وحتّى الآن كان فيلمي الأول 'دم لشاعر' شرف أن يحلل نفسياً من قبل فرويد. إن إعادة قراءة مقاله الذي كتبه عن لفيلم يشعرني بأن هذه المقالة هي الشكل الوحيد الممكن من النقد. في الحقيقة، مهما يكن خيالنا، ظلامنا، وكذلك، شعرنا الذي نضعه في فيلم ليس هو ما يعنينا ويجب أن يتم الكشف عنه فقط من قبل أولئك الذين يحكمون على أعمالنا. إن وجهة نظر نجّار الموبيليات هي ليست وجهة نظر الوسيط. الأول يؤكد أنّ المنضدة تقف بصلابة وأدراجها محكمة والثاني يجعلها تدور وتتحدّث لكي يجرب منادتها. وحيث أن لمناضد تتكلم، بكلمات أخرى تؤسس صلة غامضة بين الظلام والضوء في داخلنا ولهذا يجب أن يكون العمل الفنّي أيضا يجسد مهارة الصنعة والذي ينتج أسراره بدون أن يتمّ عرضها على الملأ.. لهذا أستطيع التمييز وبشكل واضح بين الفيلم الذي يحاول أن يكون شعريّاً وبين الفيلم الذي يكون فيه الشعر عرضيّاً. علاوة على ذلك، لشاعريّ ليس شعراً. حتى يمكن القول إنهما متعاكسان. إن الشعر هو نتاج اللاشعور. أمّا الشاعري فهو الشعور. وهما يقفان أحدهما ظهره للآخر، وهناك عدد كبير من النزهات القصيرة في عالم الشاعريين لا تحوي الحد الأدنى من الشعر. لكن من ناحية أخرى هناك تلك المغامرات الواقعية التي تشعّ شعراً تستحمّ فيه هذه المغامرات في ضوء فسفوري متألّق الوميض.

إن فهمي الذكي الوحيد كان دائما إدراكي أنّي لست ذكياً، بالرغم من أولئك الذين يقولون لي إني كذلك. يأتي لي الفهم على شكل ومضات، أفكار غامضة وأنشطة مفاجئة، بينما يدمج الذكاء هذه الومضات والأفكار الغامضة من أجل إنتاج ضوء ثابت الذي بواسطته يتم إعطاء أشكال تمنحنا نوعاً من الشعور بالخلاص. لا أملك تلك الضوء وعليّ أن أتعامل مع هذه الومضات القصيرة التي تكشف وبشكل آني الترتيبات غير المتوقّعة للأشياء. لهذا فإني

مشبوه وغامض بالنسبة إلى أولئك الذين يتبنون وجهة نظر منهجية ويتمنون أخذ الأشياء في ليد بدلاً من أخذها في لمحة سريعة.

على المدى الطويل، أعطت البشريّة لنفسها الحقّ لخلق عالم تمّ تركيبه على عالم مرئي، وذلك من أجل رؤية عالم غير مرئي عادة. أعتقد أن مثل هذا العالم لا يوجد فقط في نفس المعنى الآخر كما هو في العالم الثاني، وينتزع الهدوء من المرتابين إلى حدّ إظهار حتّى الأحاسيس الخاملة المدهشة فيهم، ولكن أيضا تلك الأحاسيس لتي تسبق تجليّات وظواهر ما تزال غير طبيعيّة ويمكن أن تصبح طبيعيّة مع مرور الوقت.

منذ زمن آرتور رامبو، توقّف الشعراء عن العمل فقط لمجرّد الافتتان والسحر. هم يعملون بالأسحار، ويستعملون الكلمة في سياقها الأكثر خطورة. وبدلاً من أن يقوم الشاعر بالإغواء فإنّ لشاعر يروّع : وهذا ما يفسّر المعركة التي تشنّ ضدّه. عند لحظة استيقاظ، يطلق لشاعر العنان للقوى التي تحكم أحلامنا وهذا ما يحاول الناس نسيانه.

إن صناعة السينما هي سلاح فعّال لجعل الرجال ينامون وهم واقفون على أقدامهم. إن كلاً من ظلام المسرح والوهج القمري لشاشة السينما مسؤولان بشكل تام عن إنتاج مجال مغناطيسي جماعي يتمّ استخدامه من قبل فقراء الهند.

(فيلمكونست، ٢٢ تشرين الثاني، ١٩٤٨)

الشعر في صناعة السينما

أندهش حينما أسمع الناس يتبادلون أطراف الحديث حول الشعر في صناعة السينما، حول الرائع في صناعة السينما وخصوصاً 'التهرّب من الواقع بالاستغراق'، مصطلح تقليدي مألوف يعني أن الجمهور يحاول أن يخرج من ذاته، بينما في الحقيقة الجمال بكلّ أشكاله يدفعنا مرة أخرى إلى

أنفسنا ويحتم علينا أن نجد في أرواحنا الخاصة للثراء العميق الذي قرر العابثون التافهون من الناس البحث عنه في مكان آخر.

إن هذا الاستعمال العرضي للغة الذي اعتاد النقّاد على الخلط بينه وبين شيء داعم بشكل كبير، هو في خطر من سوء توجيه جيل كامل من الشباب الذي هو متلهف لالتقاط القلم الغالي الثمن المستخدم لصناعة السينما وللتعبير عن ذواتهم بحبر الضوء.

كلّما حاولت أن أدرس مهمة صنع الأفلام، كنت أدرك بأنّه أمر فعّل على مستوى الواقع، لجلوس على كرسي الاعتراف والعمق، وأدرك أنّ الموارد التي تبدو وكأنّها على حق تشير لنا وتأخذنا إلى الاتجاه الخاطئ، ولذلك نفقد طريقنا في الخيال والخلابة، على طول درب خطر، ومضلل لكل أولئك الذين لا يفهمون أنّ تلك اللاواقعيّة هي بحد ذاتها شكل من الواقعيّة محكومة بالقوانين الصارمة. لاشيء هناك أكثر تفصيلاً بشكل منضبط وثابت في تماسك داخلي أكثر من مسرحيّات الحلم التي خيوطها مكسّرة أو متشابكة فقط لأنّ ذاكراتنا ضعيفة .

إن الفيلم السينمائي ليس تعبيراً عن حلم، لكنّه الحلم الذي سوف نشارك فيه بعضنا بعضاً من خلال نوع من التنويم لمغناطيسي، وإنّ أقل توقّف في ميكانيكا الحلم يوقظ لحالم، لذي يفقد الاهتمام في نوم لم يعد بأي حال ملكاً له.

أعني بكلمة حلم توالي وتتابع أحداث حقيقيّة تتوالى الواحدة تلو الأخرى مع تسخيف كبير للأحلام، لأنّ المشاهدين لم يكونوا قد ربطوا هذه الأحداث مع بعضها سويّة بنفس الطريقة أو قد تخيّلوها لأنفسهم، لكن يختبرون هذه الأحداث وهم على مقاعدهم كما يمكن أن يجربوها، في أسرّتهم، مغامرات غريبة هم غير مسؤولين عنّها.

يطرح الباحثون الذين يتحرّون في مثل هذه المشاكل أسئلة لا يمكن الإجابة عنّها: هل تفضّل أفلاماً خياليّة أم واقعيّة؟ هل تفضّل الواقعيّة أم

اللاواقعيّة ؟، ومثل ذلك لهراء الذي يبرهن أن الأشخاص وهم يضعون الأسئلة لم يأخذوا أبداً بعين الاعتبار الموضوع أو يعيروه أي تفكير. العمل الجماعي هو جزء أساسي من التعهد. لا يستطيع رجل بمفرده أن يدير المصنع الذي يضع الحياة في علبة، لكن أفكار الرجل الذي يدير الفيلم يجب أن تكون قويّة بشكل كاف بالنسبة لهذه الآلة القوية بحيث تصبح مطواعة له.

يحاول كل عامل أن يساهم بأعظم قدر ممكن من الجهد والعمل في مجال عمله، بينما لا يقحم نفسه في العمل ككل ولا يهتم بمجمل العمل. وهذا صحيح إلى حد أن المتخصصين الذين يأتون سويّة في أستوديو السينما (بمن فيهم الممثلون) لا ينظرون إلى الفيلم، أو يستمعون إليه، أو يبدون اهتماماً به، إلا بقدر ما هو نتاج جهدهم الخاص.

المشاهد الذي لم يساهم في صناعة الفيلم وحضر عرضاً مسائياً، يفعل الشيء نفسه، إما يبحث في المؤامرة عما يشبه ذكرياته لخاصة به، أو يرفض أن يتعرّض لتنويم مغناطيسي بسبب تعاقب لمشاهد المتتابعة ما يمنعه من الدخول في نوم خفيف أو سبات متخيّل.

اهتاجت ملقّنة على مسرح هيبرتوت بعنف ووقعت على ساقيّ أيدويج فيلليور في مسرحيّة 'النسر ذو الرأسين'، لأنّها رأت رجليه، وهي كل ما استطاعت أن ترى من صندوقها.

رجل واحد بمفرده يمكن أن يأخذ الأمر ككل ويقدّر إن كانت الجهود الفرديّة قد دمجت مع بعضها بعضاً والمسؤوليات الملقاة عليهم تلبي ما لديه، وإنّ ما أراده قد ظهر من خلال عمل شخص.

لذلك سوف تدركون أن هذا الرجل سيكون في حالة ثابتة من القلق، لو لم يكن في حالة دخول علم هو نوع من نوم لسجود والاعتماد إلى حد ما على غريزة البقاء التي تقود الأجزاء المختلفة من كيانه إلى لبقاء على قيد الحياة.

في مثل هذه الحالة، حتّى لو كان قد رتّب أدق التفاصيل مقدّماً أو سلفاً، (لأنّ بعض لناس يتبعون بالتفصيل ما كانوا قد كتبوه، بينما آخرون يرتجلون

فوراً)، يكون ضرباً من الجنون بالنسبة له الاعتقاد أنه لا يوجد له أي مساحة تبقي له داعياً للقلق بشأن الشعر، الخيال وعالم ما وراء الطبيعة. وفيما يتعلّق بالفضاء، ما يبقى من أجل الهروب من الواقع عن طريق الاستغراق (كما يقولون) هو الفخر بالحرفة عند نجّار الموبيليات عندما يقوم بصناعة منضدة، فهو يصبّ اهتمامه للتأكد من أن هذه الطاولة تقف ثابتة، ولها الأبواب المنزلقة بشكل صحيح وزوايا لطيفة أنيقة.

بعد ذلك ربّما تأتي الوسائل إن كانت هي ترغب بذلك: الجمهور، مرفق اليد بمرفق اليد الأخرى في الظلام، سيضع يديه على المنضدة ويجعلها تدور وتتكلّم بالوسائل السريّة، حيث أن الكلمات المنسوبة إلى المناضد في جلسات تحضير الأرواح مرفوعة من جيوبنا الخاصّة وتأتي قادمة من الظلام القابع في داخلنا.

إن دور الجمهور ضخم ويجب إدراك أهمية مثل هذا الدور. ولسوء الحظ أخذ هذا الدور يفقد إحساسه بالجديّة والرونق الاحتفالي. في المسرح، بسبب العشرات من المجلات التي تدّعي أنها تأخذ كل واحد من قرائها على الأجنحة وإلى حياة الممثلين الخاصة، لن يتراجع الحشد أو يبقى وراء أضواء مقدّمة خشبة المسرح المتلألئة، أو إجلال تفرضه الستارة الحمراء، عصا مدير المسرح التي تعطي الإشارة إلى بداية المسرحية وتدعو إلى ما يشبه صمت احتفال ديني. كل شخص يأتي متأخراً، يزعج فعلاً صفوف الناس الجالسين في مقاعدهم، يمشي على أطراف أصابع قدميه، يتحدّث مع مرشدة النظّارة، سعال، بصاق، وهو يفكّر فقط كيف سينتقل إلى البيت، يعجّل للمغادرة، بينما يكون الممثلون، الذين بذلوا كل طاقتهم، منهمكين بالانحناء تحية للجمهور.

أنا سعيد لأعترف بالأمر أن الجمهور الفرنسي قد يكون غير مناسب للتنويم المغناطيسي الجماعي، يقاومه بكلّ قوته الفرديّة ويحاول إظهار ذكائه

من خلال النقد. أقبل فكرة أنّ هذه النخبة المتّسمة بالتبصّر يجب أن تبقى في موقفها الدفاعي وخاصة وهي معروفة بأنه بالإمكان خداعها، عندما تعطيها دم عروقك وتستنزف نفسك في محاولة لكسب ودّ هذه النخبة. لكن، من أجل كل هذا، يجب أن يكون على هذا الجمهور التقيد بالحدود الدنيا من السلوك، وذلك ببساطة لأنّه دفع ثمن تذكرة مقعده، لكن هذا لا يعفيه من كل التزام أو يمنحه رخصة للتصرّف مثل الخنازير.

وإذا كان الرجل الذي ينفذّ عمل صناعة السينما يقدّم لنا عصارة روحه وقلبه، بالضبط وبدقة لأنّه لا يستطيع السيطرة على الاندفاع للقيام بذلك، إنما كان هو يقدّم نفسه للاضطلاع بمهمة عمل متواضع ويهرب هذا الجوهر من أعماق كيانه، إنهما سحر وجوهر يعود تأثيرهما إلى حقيقة أنهما لم يؤخذا بعين الاعتبار، وبعدئذ كيف بإمكانك آن تتوقع أن يعمل كل من هذا السحر وهذا الجوهر عندما يتجاوب الجمهور، ذلك الشريك والمتعاون الفعلي، بطريقة غير لائقة ومختلفة عن عرض زواج الحب، بين شريكين ؟.

إذا كان الجمهور يخرج عن طريقه ليفقد خصائص الطفولة فيه، إنما تظاهر بأن يكون بالغاً متردداً غير قادر على التسلل إلى ذلك المجال حيث غير الواقعيّ يصبح أمراً حقيقياً، إذا هو يصرّ على تصلّب نفسه مقابل الشعور بالنشوة التي عرضت عليه، أن يسخر من الأشياء التي خلفه، بدلا من أن يحاول رفع نفسه إلى مستواها، باختصار، إن هو سيلعب دور الشك عندما يجابه أسرار الدين والفن، لن أتفاجأ بعد الآن عندما يشتكي الناس من مسألة أن المنتجين يميلون فقط إلى إنتاج الأفلام الأكثر سوقيّة وابتذالاً قاتلاً .

إن هذا التوق الشديد للفهم (عندما العالم الذي يسكنه الناس وتعاليم الله تبدو غير متجانسة، والقضاء والقدر غامضاً، متناقضاً ومتفككاً)، أقول، هذا التوق الشديد للفهم يسدّ ويغلق أمام هؤلاء الناس كل الغموض العظيم والرائع حيث ينتشر الفن في الخلوة وحيث لم يعد الرجال يحاولون الفهم، ولكن فقط أن يشعروا.

لهذا السبب أنا مفتون بصناعة السينما التي تذهب الى أبعد من الجمهور القليل للمسرح، والتي من المحتمل أكثر أن تصل إلى هذه الأرواح القليلة في العالم، التي تبحث عن الطعام وتموت من الجوع.

(حب الفن، رقم ٣٧، ٣٨ و٣٩ سينما، ١٩٤٩)

الجمال في صناعة السينما

الجمال مصنوع من العلاقات. إنه يستمد مكانته من حقيقة ميتافيزيقية محددة، يعبر عنها من خلال مجموعة كبيرة من التوازنات، الخلل في التوازن، لتذبذب، الاندفاع، التوقف ،لتسكّع، التعرج والخطوط المستقيمة، التي ميزتها النوعيّة تكمن في أنّه لا يمكن تقليدها ولا تضاهى وفريدة من نوعها، وكل هذه الخصائص مجتمعة تضاف معاً لتصل إلى رقم رائع، ولدت على ما يبدو بدون ألم. العلامة المميزة للجمال هو أنّه يقيّم أولئك الذين يقيّمونه، أو يتخيّلون أنهم يملكون القوة لفعل ذلك. لا يملك النقّاد سلطة عليه. يجب أن يعرفوا أدق التفاصيل عن كيفيّة عملها وعن العمل الذي لا يستطيعون القيام به، ذلك لأنّ آليات الجمال سريّة. لذلك فإنّ تربة عصر ما مصنوعة من مسننات معدنيّة لعجلة أو دولاب، والتي يقوم النقد بتفكيكها بنفس الطريقة التي يفك فيها شارلي شابلن ساعة المنبه بعد فحصها كما يتم فتح علبة معلبة مصنوعة من القصدير. يفكك النقد المسننات. وعندما لا يستطيع النقد أن يعيد هذه لمسننات المعدنيّة إلى بعضها البعض كما كانت من قبل أو يفهم العلاقات التي تعطيهم الحياة فإنّه يتجاهل هذه المسننات ويتمرس في عمل شيء آخر. ويستمر الجمال في التكتكة. لا يستطيع لنقاد سماع صوت هذه التكتكة لأنّ زئير الأحداث الراهنة يسدّ آذان أرواحهم.

يتخذ الجمال الأشكال الأكثر اختلافاً وتنوّعاً، لكنّه يتدفق من نبع واحد. إنّه يتضاعف ويتكاثر ويتحمّل من خلال وساطة الرسّام التكعيبي لذي يعمل

كذريعة له أو عرية، يهتم فقط بأن على التكعيبيين أن يشحذوا أنفسهم لخدمته. يتجنّب الجمال أولئك الذين يقومون بعمل الترويض أو أخذه بالقوّة. من جهة، يحتاج الجمال إلى نفس الجهود المركّزة والمتواضعة لتي نقوم بها والتي نطلبها من العاملين في استوديو السينما. هذا ما يجب علينا فهمه، قبل أن نقترب من لغز كيفيّة ظهور الجمال في هذه الأمكنة التي يتم طرد الجمال منها، ينغمس في نوع من التعويذة لطرد الأرواح لكي يتفاداه. ولأنّه، بينما يستطيع وجهه خداع لجماهير أحياناً، عن طريق الاعتماد على القناع المزيّف، ينزلق إلى أعماق لعالم مصحوباً بنعمة إلهية شديدة الروعة لتمثال السيّدة لعذراء مصنوعاً من قبل رافاييل، وتمثال خنثوي – يتضمن الأعضاء الذكريّة والأنثوية في العنقود نفسه- مصنوع من قبل ليوناردو أو تصميم داخلي من عمل فيرمير ،يتعلق الأمر في كثير من الأحيان على خشبة المسرح بحسب لنهج الذي يسلكه الجمهور.

أحياناً، ربّما يكون أيضا غير مرئي كليّاً، وبما أننا نتحدث في موضوع السينما، أستطيع على سبيل المثال اقتباس مثال من فيلم " امبرسونز الرائع" ل أورسون ويلز، الذي يخاطب فيه الجمال بمثل هذه اللغة الرائعة والمثاليّة إلى العيون والتي قد تخيّل نقادنا أنهم كانوا يسمعون ابتذالاً وتفا هات. لم يكن هذا عيبهم. لقد مشت أرواحهم على العدد الكثير من الدروب ولا بدّ أنها أصبحت صلبة مثل نعال الأقدام، أوريك وأنا، وأليكان وبقيّة أفراد طاقم العمل لديّ استخدام أي سطحٍ تشابك لأحجار الدبش المتكسّرة أو الأسلاك الشائكة الذي يبدو عصرياً جداً ويخترقان سويّة النعل الصلبة التي قد ذكرت. كان يجب علينا إدارة ظهورنا نحو الأزياء الحديثة، وبما أنّ الجمال لن يأتي عندما يتم استدعاؤه، لذا يجب أن ننصب له فخاً حيث سيؤدي كرهه للروتين أن يسقط بدون ممارسة أو بذل أي جهد.

لذا فإن دورنا ببساطة هو جعل غير المعقول معقولاً وقابلاً للتصديق وفي الوفاء والمصدقيّة إلى أسلوب علم الأساطير الفرنسيّة العظيم لقصّة

الحواري، تلك الواقعيّة الساذجة التي تسمح لأحدنا أن يصدّقها. منذ بداية وحتى نهاية الفيلم أظهر كريستيان بيرار عبقريّة فذّة بحيث أني لم أستطع امتداحها بشكل كافٍ. فهو لم يؤثّر فقط على مجمل الفيلم عن طريق ذلك الهواء، هواء الحقيقة الذي يدير ظهره صوب الحقيقة ويجد قوّة فقط بما هو تقريباً إحساس لتوازن لدى الشخص الذي يسير وهو نائم، لكن التفصيل الأصغر، وأصغر الأشياء ملقى على منضدة تمّ الاختيار بشكل متعمّد من قبله على حافة القبح، بنفس الطريقة والمجال ما ينسب مازحاً إلى' محطة ليون'، ونفس لطريقة والمجال لدى 'غوستاف دوري'، ذلك السيد المنهل الذي يحوم مرفرفاً بشكل مشوش على لحافة المتطرفة للزبالة أو على خردة قديمة، وهو يعلو ويهبط بدون أن يسقط.

أنا أتحدّث الآن عن قلعة الوحش، التي بمحض الاكتشاف المحظوظ استطعنا الاستناد على المنتزه الغريب في 'زاراي' بالقرب من ' سينليس'، حيث الجدران وهي محفوفة بكلاب من عصر الباروك – نمط زخرفي من الأشكال المنحرفة أو الملتويّة في القرن السابع عشر– حيوانات مخصيه وتماثيل نصفيّة من أصل ايطالي. في منزل التاجر، عدنا أدراجنا إلى منطقة حول ' الأبراج' استعار بيرار النظرة الصعبة والمراس الصعب لشخصيّاتي من فيرمير وبيتر دي هووغ. إن نموذجاً مصغراً ليس مهماً بالنسبة إلى كريستيان بيرار: يأتي كل شيء من بين يديه المصبوغة بالحبر. هو يخترع، يمزّق، يجرّ، ولكنّه يوافق فقط عندما يحقق ذلك الشعور الطبيعي الذي يتفاده مصممو المواقع السيئون. وكان نفس الأمر مع مجموعة الأطقم التي تمّ تجهيزها له من قبل موليرت وبناؤها من قبل ' كاريّه ' لذي وجد أنها لا تروق للنظر أو تشدّ الانتباه وقد تحوّل بسبب ليأس والغضب المطلق لتحقيق حلمه.

يكتشف بيرار ويأسر أيضاً لنار التي تومض وهجاً في الأمسيات عندما يخفي الشعراء والرسامون أنفسهم، مدفوعين لخلق الإبداع والاختراع بغياب المادة.

بالتأكيد، بدونه لم أكن أستطيع فعل أي شيء آخر أكثر ما أستطيع فعله مع أوريك الذي موسيقاه الرفيعة الراقية تذهب بعيداً متجاوزة ما يمكن أن يتوقعه المرء من خلفية موسيقية لفيلم.

في الحقيقة أعترف، بأني ألزمت أليكان بالتخلص من الشبكات العنكبوتيه التي هي ملف ضخم من ورق الطباعة، من الشاش، الأغطيّة وليونة التركيز، أي كل ما يمكن اعتباره من العلامات المميزة لعالم ما وراء الطبيعة. بالتأكيد ، كنت أطلب من الممثلين الذين يعملون معي أن يمثّلوا أدوارهم وسط ما هو غير متوقّع. بالتأكيد، شاركني كل فريق لعمل التصميم أن لا نقع في مصيدة الحيرة المحسوبة. بالتأكيد، لعبت جوزيت داي دور أميرة دون أن تفقد بساطتها القرويّة وكان مصدر إلهام مشيتها فقط من خلال التحول في الأحلام، بينما نفى جان ماريه على نفسه شكل وخطوط أفلام الرعب، وكما الوحش، بقي مجرّد أرستقراطي فقير يلطم صدره وعلى نحو أخرق يبحث عن موقع ألمه. لكن كل هذا كان يمكن أن يكون بلا جدوى بالنسبة لي إذا لم يقولبه إعياء العمل سوية، ويجعله عملاً متواضعاً في بعض الأحيان.

هذا ما أقوله أنا. آلة التصوير لن ترى أي شيء لا يمكن رؤيته. وتسجّل آلة التصوير بدقة وأمان أقل أخطائنا.. وعلى الشاشة المضيئة تضاعف آلة التصوير هذه الأخطاء من خلال العدسة المكبرة الخطيرة. عندما فهمنا ذلك وأجبرنا أنفسنا على النوم ونحن نقف على أقدامنا ونحن نكمل مهمّة نجار الموبيليات. يجب أن تكون المنضدة ثابتة وأنيقة: كانت المنضدة بالنسبة للآخرين أن يضعوا أيديهم عليها، جعلها تدور ودعوة الأرواح للجلوس عليها.

انتقدني الناس على الشمعدان الزيتي ذي الأذرع، على التمثال الحي الذي يمثّل تمثال امرأة يقوم مقام عمود في مبنى، واليد التي تحمل الشراب، باختصار، ما هو في الحكاية، الذي أراد كل من بيرار وأنا أن ننجزه فقط

بواسطة أبسط الوسائل، التي كانت مسار إعجاب في "ميليس" أما فيما يتعلق بنا ومعنا يمكن نسب الأمر إلى براعة شقيّة وخداع مؤذ. ماذا يعني الخداع بحق السماء؟ لقد قمنا بكل ما في وسعنا ولم يقدّم لنا أحد التهاني (ما عدا بعض المختصين والجمهور) لأننا لم نلجأ ولو لمرّة إلى التقنيّة، لأننا لم نعتمد أبداً على التأثيرات الخاصة، لأننا، كل من أليكان، كليمنت، وأنا، كنّا دائما نرى بأعيننا ما تقوم آلة التصوير بتصويره ونضعه في العلبة. "توجيه واضح للسحر "هو ما أنصح به أولئك الذين يؤمنون بأن السينما هي ماكينة لتصنيع الأشياء المدهشة. إن موجة فن الصولجان سهلة جدا. مارسيل كارني، وهو يجابه محطة المترو، يخلق السحر تماماً كما أفعل أنا. ويضع أورسون ويلز نفس الكميّة في نصف إنارة لمنزل فخم يضع فيه أمبرسونز. ذلك لأن السينمات النخبوية المخيفة تتوقع شيئا ما (هل يعرفون ذلك ؟)، إنّهم يبقون غير متحيزين وبلا مبالاة إلى الشيء الآخر الذي نعطيه، والذي لا يستطيع بأي حال التواصل مع فوضاهم الداخليّة. تلك النخبة تريد نصّاً في تموّج وذبذبة دائمة. هم لن يحصلوا على ذلك. هم يريدون صوراً مضحكة. لكنّهم لن يحصلوا عليها. هم يريدون حلماً، وهذا يعني القول شيء ما غامض. إنهم لن يحصلوا عليه. الذي سيحصلون عليه، ولسوء حظهم، هي تلك الدقّة المألوفة لأحلام حقيقيّة والتي يخلطون بينها وبين التسيّب وكسل الاستغراق في أحلام اليقظة. إن جمال صناعة السينما ليس جمالاً منفصلاً. إنه جمال لوحة من عمل بيكاسو، إنه من رخام يوناني، لسيّدة وهي تحمل حيواناً خرافياً، لنافذة مضاءة في الليل، لجسر فوق نهر. إنّه من المستحيل لأي شخص أن يشعر به كونه لا يحمل في داخله بذور الروعة التي تتحدّث إليها الروائع.

إن درب الجمال هي نفس درب الطبيعة. إن الجمال سخي وخصب ببذوره. إنه لا يحتاج إلى الآلاف من الأرواح لكي يؤكد استمراريته وبقاءه. القليل من هذه الأرواح تفي بالغرض لكي يتجذّر الجمال فيها.

(كانون أول، ١٩٤٦)

حول بينالي فينيسيا

إنّه جزئياً ذلك الشعور الذي نحصل عليه أنّ مدينة 'فينيسيا' قد أصبحت مبعثرة وبشكل عشوائي عبر منضدة، حيث تعطي البنايات على ميدان سان ماركو تلك النظرة المميزة لغريبة وكأنها تبدو مثل لكنوز الذهبيّة المسروقة من جيب الدوج (رئيس القضاة في جمهوريتي لبندقيّة وجنوا) ومن ثمّ تركت جانباً من قبل اللصوص الذين لم يعرفوا ماذا سيفعلون بهذه لكنوز.

تمّ عرض الأفلام في البينالي في ساحة قصر الدوج. وهذا يعني أنّه كان على الجمهور أن يتابع القصة على شاشة أخرى معلّقة على الرخام، مصحوبة بصوت الأجراس المنبثقة والآتيّة من برج الأجراس (الذي يكون عادة مفصولاً عن الكنيسة)، وطيران فراشات البشارة. أنا أعرف هذا من الهمسات والتمتمة التي تنتشر من كرسي إلى آخر في الوقت الذي تطير فيه أسراب الحمام والقهوة السمراء تنساب بحرّية ولوحات إعلانات السينما تسقط الواحدة بعد الأخرى، على وقع التنفس الخفيف عبر البحر الأدرياتيكي.

بسبب العمل في فيلم 'روي بلاس' بقينا في أستوديو غوديكا حتى الساعة التاسعة مساء، ولذلك لم نستطع رؤية الأفلام. يضيف المهرجان الشيء القليل إلى الجو الدائم البهجة لمدينة ميّتة، مبنيّة على الخوف والحماقة مثل ذلك الجو لرجل يغرق في سفينة محطّمة وهو يحاول أن يغادر ممتلكاته الدنيوية الموجودة فوق الأمواج. لا شيء في فينيسيا أغرب من منظر رجال الأعمال السّمان وهم يخرجون من فنادقهم، مرتدين نظّارات حوافها على شكل قرن ويحملون حقائب جلديّة، وهم مجبرون على المشي على إيقاع لحن السيريناد، وهو لحن محلي يعزف أو يغنّى ليلاً في الهواء الطلق، أو على تسالي أو لهو تافه لا قيمة له.

ما زالت كل الفخامة القديمة موجودة هناك، تمّ اختزالها في بلازو داريو، والذي قلت مرّة أنني أستذكر مدام سارة برنارد، وهي تجلس إلى اليمين وتلّوح بيديها إلى الحشود.

ويبدو مما تمّ إخباري به بأن التأثيرات الضارة للتقنية هي من تكسب على الأرض، وأنّه لهذا السبب تستمر الآلة في السيطرة على الروح. فقط أحدث الأفلام الايطالية - التي علي أي حال، لا يعلّق الايطاليون عليها أية أهميّة - استطاعت مقارعة الآلة واستغلال القلق الذي تتصر الروح دائماً من خلاله.

هذه هي الحالة مع فيلم "بيزة" الجدير بالإعجاب لروسيليني، حيث رجل واحد يعبّر عمّا يدور في نفسه من خلال ناس، وناس يعبّرون عن ذاتهم من خلال رجل واحد، ويحدث ذلك بسهولة مثاليّة. إنّه أيضا التفوق المميز لأفلام إيمار الذي يحاول أن يطبق أسلوبه على لوحة فنيّة أو التصوير على الجص وأن يستخدم ممثّلين عظاماً قادرين على العطاء مثل هيرونيموس بوش، جيوتو أو بوسيللو. يسمح له إحساسه المدرك والواعي من أن يبث الحركة في عمل جامد، أن يهبه الحياة في زخمها الحاد، ولجعل الكاميرا في خدمة الروح، ذلك بالسيطرة عليها بطريقة معيّنة، وهكذا فإن تقنيّات كل من منتج الأفلام والرسّام تختفي تحت ضوء روحي جديد جداً وغير متوقّع تماماً. إن هذه القدرة لإعطاء الحياة للوحة بالتقاط صورة جوّالة، تأطير لوجه، التركيز العالي على التفاصيل أو على آلة التصوير وهي تنسحب ببطء، كل ذلك يجعل لزاماً علينا أن نعترف أننا في الحقيقة فهمنا القليل فقط عن بعض الروائع والقطع النادرة التي كنّا قد اعتقدنا أننا قد عرفناها عن ظهر قلب.

ليس هناك شرطة منتظمة ترتدي الزي الرسمي في البندقية. يميز حسن الفكاهة ممثلي الأدوار الصغيرة الذين يترصدون حول مقاعدها ويتمشون من خلال كواليس المسرح الخفي لجميل من الشوارع المتعرجة. ما هي استعمالات المسارح ودور السينما؟ كل شيء يكون هو المسرح بعينه لأولئك الناس الأنيقين، الذين بالنسبة لهم كل دكان هو أداء. وهم عملياً لا يأكلون شيئا، لا يغضبون، لكن يتسلون برؤية السياح وهم يتوافدون بفيض إلى المطاعم ويحشرون أنفسهم في الشوارع.

فرقة لباليه هذه لغارباشيوس وغولدونيس، وهذا احتفال لحفلة راقصة تلك مواكب الليل لنزهات الجندول وهي تمشي مثل تيار بطيء من المقنوفات البركانية حول كازينو من الأضواء، قبته تنخفض لتغمس تحت الجسور الخشبيّة. باختصار هذا العيد المستمر للعيون، يحثّ الناس على أن يغلقوا الأبواب على أنفسهم في قاعة مغلقة. رغم ذلك، تملك البندقية نموذجاً واحداً للمسرح : إنّه مسرح 'فينيس' حيث سيقدّم الممثلون الذين يعملون معي في فيلم 'النسر ذو الرأسين' أعمالاً تعرض في المهرجان.

في إحدى الأمسيات كان هناك احتفال فني كبير. أكرر، أنا لم أر الأفلام. وأجد الأمر صعباً أن أتخيّل سلسلة من الأعمال المنجزة على هامش هذا المهرجان الذي هو مهرجان البندقية ذاته، والذي تستثنى منه وتصبح خارجاً حالما تنتحى جانباً. (كارفور، ٨ أيلول، ١٩٤٧)

حول أفلام اللعنة Maudit :

من الأهميّة بمكان التوضيح فقط ما نعنيه بهذا التعبير Maudit عندما نستعمله في صناعة السينما.

استخدم مالارميه عبارة 'الشعراء الملعونون' للإشارة إلى أولئك الذين يهرب عملهم من حدود الوضع الطبيعي ويعبر الخط الذي يقع خلفه كتابات شعراء متواضعين في الأداء. يتحدّى هؤلاء 'الشعراء الملعونون' لتحليل ولذلك يفضلّ النقّاد إدانتهم على اعتبار أنّهم خارج السيطرة. وبالتالي لا يتمتع هؤلاء الشعراء بنفس الميزات والفوائد التي يتمتع بها ما هو مرئي، ولكنه أصبح غير مرئي ماعدا بالنسبة لأولئك الذين تستطيع عيونهم أن ترى طريقاً طويلة والذين يريدون اختبار الضوء اللطيف الخافت الذي يصدر من قبل كل متغطرس وعميق التفكير.

الأمر الخفي الذي سمّاه 'مالارميه' لعنة يحدث أيضاً عندما يحاول رجلٌ أن يقف ضد ما هو عصري، حتى إذا كان هذا الشيء أحدث الأزياء. ويحدث

هذا عندما يكتمل الخفاء لأنّه لم يعد يستطيع الاستفادة من الميزة المرتبطة بأي شيء مبهم. ربّما يكون الأمر كذلك، بعد فترة طويلة من الغموض في الفن، إن معظم الفنانين الأكثر جرأة هم من كرّسوا أنفسهم للبساطة. يتلو ذلك لحظة عظيمة من الشعور بالوحدة، عندما يحقق الفن اعترافاً لا من العقول البسيطة ولا من تلك العقول الذكيّة.

أرى أنها قضية تستحق الاستعجال لإبراز ولتسليط الضوء على المشكلة التي تعيق صناعة السينما. أو ليست صناعة السينما هي تلك الفن الوحيد الذي لا يستطيع ولا يجب أن ينتظر لأن القوى التي تمكّنه من إحراز نجاح فوري مكلفة؟ لكن بالنسبة لبعض الناس – وهم في ازدياد كبير- صناعة السينما طريق رائع لإعطاء الشكل إلى الأحلام الفرديّة، بينما تمكّن عدداً كبيراً من الناس من المشاركة في أشياء ومواضيع سرية لتحقيق التوازن وطرد الوحدة. من الطبيعي أنّي عندما أتحدث عن الأحلام، لا أعني بذلك أحلاماً نائمة لكن أعني مشاهد عرض مسرحي يظهر للعين في ظلام الكائنات الحيّة والتي تسلّط صناعة السينما عليها الضوء المباشر. وهكذا فإنّ ظلام السينما يصبح مشابهاً للجسد الإنساني، الذي يصبح فيه حشد من الأفراد مجتمعين وهم يحلمون بنفس الحلم سويّة. منذ البداية، أو ما يقاربها، تمكّنت الأقليّة من الناس المتشبثة برأيها وهي التي تملك المصادر الكافيّة لكي تصبح أغلبية، من السيطرة. هناك أقليّة مفكرة تزعجهم. حلمهم هو تحطيم هذه الأقليّة وإعادتها إلى وضع تكون فيه غير مؤذيّة. لقد قرروا بأنهم يعرفون المشاهد وحاجاته. ولأنهم يحكمون على الجمهور طبقاً لأنفسهم، فهم يسيئون في تقديره وفي الحكم عليه. يصدرون حكماً بما أن صناعة السينما هي عمل ذو شعبيّة والناس أغبياء، فمن الضروري أن لا يتطلب الجهد الأقل منهم. إن هذه الأقليّة الغنيّة مخطئة. الجمهور أكثر قرباً من الأقليّة المفكّرة منهم إلى تلك التي يمثلونها. وهذا الأمر مثبت دقيقة بدقيقة، مضيفاً المزيد إلى هزيمتهم وخيبتهم، ولكن بما أنهم لا يستطيعون اتخاذ القرار بتحمّل التبعات والمخاطر، فإنهم

يرفضون فهم الأسباب ويعلنون أن صناعة السينما في انحدار ومن المحتمل أن تسير باتجاه الإفلاس.

إنّه من الخطأ بمكان تقييم صناعة السينما فقط من وجهة نظر صناعيّة. إن صناعة السينما عبارة عن آلة ولكن ما تنتجه لا يمكن بيعه بنفس الطريقة التي يتم فيها بيع ياردة من القماش. إذا كان لدى المنتجين الإحساس الجيّد لوضع قنانيهم من الخمر الأفضل في القبو ، فإنهم سيدركون أن نجاحاتهم ميّتة وأن بعض كوارثهم (أو ما يعتبرونه كذلك) ربما تمكنهم من إحراز ثروة. فشل تمهيدي، الذي يعتبر نهائياً في حالة السينما، قد يصبح شرفاً ويؤدي إلى تكريم الروائع. هذا لا يعني القول، على أية حال، أن الفشل حتمي أو إلزامي. وربما تنخدع بالنجاح بسبب سوء الفهم. لذلك، أفلام شابلن، التي هي حقاً 'دراما كافكا' غزت الجمهور بالكوميديا الهزلية المضحكة وفي بعض الأحيان تكون متهمة بأنها لم تعد مسليّة على الإطلاق، بينما تتبوأ هذه الأفلام مكانتها الحقيقية لأن الدراما متفوقة على الكوميديا. وبسبب هذا الاكتشاف، انتقدت الأقليّة غير المفكّرة تلك الرائعة التي تمثّل بصورة مصغرة شابلن في فيلم 'السيد فيردو'. الأفلام الرائعة لهاري لانغدون كانت أيضا من نفس النوع. بالطبع، لم يكن يتم اعتبار هذه الأفلام ممتعة. لقد حطّمت منتجيها ومؤلفها. إنها مجتمعة ونهائياً في ما يسمى فيلم اللعنة أو 'فيلم مونيت'. بيتر أبيتسون (أتش. هاثاواي، ١٩٣٥).

لقد حان الوقت للتعبير عن التقدير ولكي نلقي عليهم تحية الإجلال ولندقّ جرس الإنذار.

يحق لصناعة السينما إعلان انتمائها إلى طبقة النبلاء وإلى الهروب من العبوديّة التي يحاول العديد من الرجال الشجعان تحريرها منها. فن ليس من السهل وصول الشباب إليه لن يكون فنّاً.

سوف يجيبني الناس بالأرقام.

سوف أردّ بالأرقام. إن الخوف من تحمّل التبعات يدمّر المنتجين. هم يغلقون الباب على ما هو غير متوقّع. إن أفضل الأفلام هي التي تظهر في أصعب الظروف. لقد غزت كل من روسيا، وألمانيا وإيطاليا الشاشة في أسوأ اللحظات من تاريخها. وحالما تتعافى الدول، وتصبح غنيّة، ينحدر مستوى أفلامها. لأن الأقليّة التي ذكرت تعتبر هذه الأفلام عبارة عن دعاية سيئة وتنحدر تدريجياً إلى الأسفل صوب الخطأ.

ليس هناك شيء يشبه إنتاج الأفلام. إنّه نكتة، بقدر ما هو إنتاج للأدب، الصور والموسيقى. لا يوجد هناك سنوات جيّدة للأفلام، مثل وجود سنوات جيّدة للنبيذ. إن وجود فيلم عظيم هو صدفة، مثل قشرة موز تحت قدم المبدأ أو العقيدة، والأفلام التي نحاول أن ندفع عنها هي بضعة من تلك التي تحتقر القواعد وتستخف بها، أفلام الهرطقة، أفلام اللعنة مخزّنة في خزائن صناعة السينما الفرنسية.

(في مهرجان فيلم موديت 'الفيلم اللعين'، بياريتز، ١٩٤٩)

ماذا نستطيع أن نتعلّم من المهرجانات؟

سئلت مرة عن الفائدة التي نجنيها من هذه المهرجانات، التي يتضاعف عددها بمعدّل كبير.

من جهتي، أفضّل التصويت الشعبي. هو أكثر غنى بالمعلومات المفيدة ونادراً ما نجد أنّه لا يتوافق مع ما هو مفضل لدينا بشكل سري وخاص. لكن المهرجان يسلّط بقعة الضوء على فن لم يلق التميّز الذي يستحقّه في فرنسا. وهذا لأنّ صناعة السينما ما تزال شابة جداً وقد بدأت للتو بالظهور من جذورها في فترة قصيرة في الصناعة وتضع اللوم بل تدّعي الأحقيّة في الميراث على أنّه يعود إليها بشكل شرعي منذ ولادتها .

تساعد المهرجانات على نفض غبار الكسل الذي يشجع بعض الناس على الاستخفاف بالجمهور وآخرين على النظر إلى السينما على أنّها عبارة عن أنفاق مظلمة يمكن الولوج إليها عبر غياب الذهن.

يثير المهرجان المشاكل التي تحاول "لجنة التحكيم" حلّها، وبينما يكون عدّة أشخاص مستغرقين في النقاش، فإنّ كل واحد منهم يعكس الآخرين، ويكون لرأي لجنة التحكيم التي تمثّل قلة بعض من فرصة الاقتراب إلى قرار الأكثريّة.

في مهرجان بياريتز (مونيت فيلم) منحنا الجائزة الأولى إلى الفيلم الأمريكي " الحداد يليق بالكترا" (عقدة اليكترا ميل البنت جنسياً إلى أبيها) وكنّا منقسمين بين هذا الفيلم وفيلم آخر لباغليرو. لكن بالرغم من جمال فيلم باغليرو، الذي تمت روايته وسرده مثل بعض قصص الحواري العربيّة، فقد اعتبرنا أنّه كان بإمكان باغليرو العمل بمقدار أكبر من الحريّة أكثر من المخرج الأمريكي الذي واجه عقبات لا تقهر ولا يمكن تذليلها من قبل الرقابة وسلسلة ضخمة جداً لتوزيع العمل.

وهكذا فإن فيلم "الحداد يليق بالكترا" هو نموذج عن فيلم مونيت، هذا بما يعني القول فيلم ممزوج بنوع من الجرأة لا يمكن الرجوع عنها، مظهراً شجاعة استثنائية في تحمّل المخاطر. ما الذي سمعه ذلك الجمهور الواسع عن بيت أتريوس؟ تتراكم حالات جرائم القتل والانتحار فوق بعضها بعضاً ويتحدث الممثلون في لهجات مسرحية من المسرح التراجيدي.

على كل حال، هذا فيلم، وليس مسرحاً ذلك لأنّ صناعة السينما تحمل العدسة المكبّرة الرهيبة إلى تفاصيل الحبكة المؤامرة، ويتم استبدال اللقطات السينمائية المأخوذة عن قرب بأقنعة مسرحيّة أثريّة. وهكذا، إذا كان الجمهور كسولاً وقاطع الفيلم، فسوف يكون المهرجان على الأقل قد أشار إلى تحقيق أهداف نبيلة.

يقدّم مهرجان كان السينمائي خدمة جليلة إلى الفن السابع، ذلك بسبب أهميّته والنوع الخاص من الجديّة التي تحيط به. هناك مخاطر تهدد هذا الحدث. أحياناً هذه المهرجانات التي يتم انتظارها بلهفة تثير غضب النقّاد قبل أن يصلوا ويصبحوا ضحايا ظلم مؤقت. في هذه الحالة، تصحح العدالة ذاتها وما يزال المهرجان يقدّم خدمة فرض العمل للتغلب على المصاعب ولإثبات ذاته بوسائله الخاصة.

على أية حال، من المهم أن المهرجان ما يزال هناك، يشجع العدّائين للاشتراك في السباق. وكلّما حصلت الأفلام الاستثنائية على جوائز في المهرجانات، زال خوف المنتجين والموزعين من الجمهور، الذين غالبا ما يسيئون فهمه، جمهور يطلب منهم فقط أن يقودوه إلى الأمام

ملاحظة: حصلت العديد من أخطاء الطباعة حول مهرجاننا في بيارتز، لذلك أود أن أذكر إيضاحاً صغيراً آخر. إن الأمر ليس فقط مسألة عرض أفلام كانت فاشلة مع الجمهور لكن تلك الأفلام التي لم يمكّنها حظّها العاثر من الوصول إلى الجمهور، أفلام لا يريد الموزعون إطلاقها خوفاً من الجمهور.

(عالم السينما، رقم ٧٨٧، ٥ أيلول، ١٩٤٩)

مهرجان كان السينمائي

لقد سرني اللقب الذي منحني إياه لويس لوميير تقديراً وإجلالاً من منظمي المهرجان: "الرئيس الفخري لمهرجان كان". لقد سررت، لأن هذا اللقب كان مكافأة على جهودي كرئيس فاعل لمدة سنتين على التوالي، وفوق كل ذلك – وكون هذا اللقب فخريًا فقط – لم يلزمني أن أغادر عملي وأن أضطر للظهور (ذلك لا يعني أني لا أهتم بالعيش على تواصل مع بيئة اكتشفت فيها روح فريق العمل الجماعي وتقريباً روح العائلة الواحدة) ولكن عليّ القول أني تقاعدت من المشاركة في المناظرات، وأكثر من ذلك، يعطيني

هذا التواصل الدائم مع عالم السينما نوعاً من الحزن والأسف، ذلك مثل إغراء العودة إلى عاداتي، التي هي في الوقت الراهن، محرّمة وممنوعة بالنسبة لي.

ولكن بعدئذ أوقعني – لي "فافر لي بريت" في المصيدة بطريقة مرتجلة يمكن تصديقها. أعتقد أنه مولع بي وهو يعرف، عند الضرورة، أني أعطي كل ما لدي. وهكذا فقد اتصل بي وأنا في فندقي المنعزل على الشاطئ الساحلي، اخبرني أنه سيكون هناك لجنة هيئة تحكيم لمهرجان كان السينمائي لعام ١٩٥٧ وستكون مؤلفة من الرؤساء السابقين للمهرجان، وهكذا لم يكن هناك منفذ لي للخروج من هذه الدعوة.

وبدهاء (أو هذا ما اعتقدته) أجبت أني سوف أقبل الدعوة إذا قبلها جميع المدعوين الآخرين، بحيث أني كنت متأكداً من أن واحداً منّا على الأقل سوف يكون لديه ارتباط عمل ضاغط بعيداً عن كان وهكذا يتم إفشال مشروع "فافر" الميكافيللي (مبادئ سلوك وضعها ميكافيللي مفعمة بالنفاق وسوء النيّة) .

لقد كنت مخطئاً، أعتقد أن كل الرؤساء السابقين للمهرجان اجتاحهم الحنين إلى ذلك القصر حيث الأعلام والرايات التي لا تتفق مع بعضها بعضاً في الظروف الأخرى، تتشابك مع بعضها بعضاً بسبب الريح الشمالية العنيفة الباردة التي تهبّ على المقاطعات الفرنسيّة الواقعة على البحر المتوّسط)، وأن جميع هؤلاء الرؤساء لبّوا النداء.

ولهذا نحن نجتمع هذا العام مثل أشباح احتفالات الماضي حول طاولة خضراء طويلة تشبه تلك الطاولة الموجودة في الأكاديميّة الفرنسيّة .

بما أن هيئة المحلفين مؤلفة من الرؤساء فقد اقترحت على "فافر" أن لا يكون هناك رئيس للجلسات، ولم أكن أعرف أنّه سوف يتبع هذه النصيحة الجيدة، التي تزيل عن كاهلنا عبئا وتخلصنا من المسؤوليات الثقيلة التي أنا وحدي أعرفها تماماً بشكل جيّد.

لقد قلت في كثير من الأحيان بأنني أنتمي إلى جنس المتهمين وليس إلى القضاة، ذلك بأنني أكره أن أحكم على أي شيء أو أي أحد من أجل مكافأة البعض ومعاقبة الآخرين. إن الجائزة فقط في تلك المباراة هي ضرب جيد.

لكن هناك شعاع الشمس واللون البنفسجي الزاهي، المسرح المظلم مع وجود آلة لاستدعاء الأرواح، لحشود في الفندق، ذاكرة الاستوديوهات حيث مجموعاتنا تقوم وتقعد في تتابع سريع، وهي تغادر وكأنها الهندسة السريّة لمتاهات غامضة.

ومن ثم تأتي معجزة الروح الرفاقية. بالرغم من أن ماكس جاكوب كتب لي: 'أنت تعرف فقط عاطفة الصداقة، وليس لديك أي إحساس بالروح الرفاقية ...' ربما يكون هو على خطأ لأنّي حالما أعود إلى هذه البيئة التي جلبت لي الكثير من البهجة والفرح والكثير من وجع القلب، أستسلم، أترك نفسي تذهب وتعوم في مادة مليئة بالوحوش المقدّسة والعجائب الغريبة.

(رسائل فرنسية، رقم ٦٦٩، تاريخ ٢ أيار، ١٩٥٨)

لقد نسي أندريه لانغ أنّه في عام ١٩٥٧ لم تكن 'لجنة التحكيم' مؤلفة من أكاديميين بل من رؤساء سابقين لمهرجان كان.

فيما يتعلّق بالبرقية المليئة بالوساوس والشكوك والتي أرسلت إلى موروا، أنا أودّ أن أشير بأنّ فيلميّ 'أجور الخوف' و'بوابة الجحيم' قاما برحلة رائعة حول العالم (في أكثر من ٨٠ يوماً). إذا كانت رئاستي حقّاً ثبطت وساهمت فعلاً في عدم تشجيع 'توزيع عريض'، فأنا لا أعتقد أنّه يجب أن أمنح لقباً منحني إياه لويس لوميير كرئيس فخري لمهرجان كان.

ملاحظة: الأولى هي نداء من أجل لحريّة الفكريّة للمهرجان، وأخرى ضد ذلك، ويجب أن نفهمها بوضوح. تحدثت فقط مع نفسي. أسأل زملائي. ربّما أضيف أن الجوائز لم تصمم للمساعدة في بيع شيء ما يبيع بنفسه وعلى

حسابه لخاص، لكن الأمور تهدف إلى ما هو أعلى بقليل من الاعتبارات التجارية تماماً. الدعاية والإعلان سعيتنيان بالبقيّة .

(النشرة الإعلامية لمهرجان كان لسينمائي لخامس، تاريخ ٦ أيار، ١٩٥٧)

السادة المحترمون،

أنا ألعب دورين متعارضين في مهرجان كان. بصفتي رئيساً فخرياً للمهرجان أشجع على خلق علاقات تواصل وصداقة مع الوفود الأجنبيّة. وكعضو في هيئة التحكيم، أنا أمتنع عن القيام بذلك. لكن هذا الصباح، سمح لي برنامجنا أن أغض النظر عن كل هذا وأتحدث إليكم كعائلة. ولأن عالم السينما هو هكذا، وبالرغم من أني لا أصنع أية أفلام أخرى في الوقت الراهن، لأسباب لا ترتبط بالسينما، كما ظن بعض الزملاء، للاتهام بالضغوط التجارية المتلاحقة على هذه المهنة، فإنّ ولائي إلى المهرجان يبرهن كم هو صعب بالنسبة لي أن أستمر بدون هذه العائلة.

هكذا فأنا لا أقف أمامكم كرئيس لأي شيء، أو كمخرج أفلام أو عضو لجنة تحكيم، ببساطة أقف أمامكم كصديق. وربما أضيف بأني ولدت في قفص الاتهام وأن فراء حيوان، من فصيلة بنات عرس، التي يلبسها القاضي لا تناسبني أبداً.

وهكذا، كصديق، أجرؤ على قول ما أشعر به بعد مشاهدة عدد محدد من العروض على شاشة لسينما.

الذي يظهر من مجموع الأفلام التي رأيتها هو الصورة الخائفة للجيل الشاب الذي يبحث فقط عن المشاعر الخارجيّة والأحداث (حوادث "آكشن")، وإن هم لم يجدوا هذه المشاعر، يقوم هذا الجيل لشاب بتجارب تأخذ لبعض منه إلى المناطق الريفية وتشجع البقيّة في لمدن لكي يبحثوا عن ملاذ وهروب من فراغهم الداخلي في الكحول.

كما تعرفون، أيها السادة، إن خلاصة أي حدث خارجي تكون، لسوء الحظ، لحرب.

وهكذا فأنا أتحدّث إلى عائلتنا – عائلتكم – العظيمة على أمل أنكم سوف تساعدون الجيل الشاب لإيجاد الوسائل للهروب من إغواء هذا الفراغ وأن يعيد إلينا تلك الخصوصيّة الضرورية والقوية التي هي التزام يتمّ فرضه بالتعهدات الهائلة التي يفرضها الفيلم (وأنا لا أتحدث حول الفن، لتمثيليّة الأخلاقية، أو لكوميديا كما يمكن أن تتوقعوا).

في الواقع، هذا المشروع هو الآن واسع جداً للحصول على الوظيفة التي يتعين القيام بها كخطوة روتينية، بسيطة وعارضة. كلّما زادت نفقة الفيلم، في رأيي، يجب توقع عائدات أقل في شباك التذاكر، والسؤال هو كيف سيحقق الفيلم هذه العائدات.

وفي وقت عندما تكون السينما تنظر باتجاه الخارج كوسيلة للنهوض (الأمر الذي يبدو لي خطأ، لأنّه من مصلحة الفن أن لا يعتمد على تقدّم عرضي)، ربما تعطينا التجمعات التلفزيونيّة في وقت قريب سبباً لتجديد جذري في الأفكار.

ألتمس عذراً أيها السادة، لأنّني أتحدّث بصراحة. إن كنت أفعل ذلك، ذلك لأنّ الأصدقاء الذين أراهم من حولي غير مذنبين أبداً بشأن الأخطاء التي أشرت إليها، وأن الفيلمين أو الأفلام الثلاثة التي في رأيي، كانت أفضل من البقية بالرغم من أنّها تنتمي إلى نفس القبيلة السوداء المظلمة فقط تتصل بها بشكل متباعد وبطريقة أخرى تتفوق عليها وتتجاوزها.

في عالم من التنافر وسوء الفهم العميق، أودّ أن أعبّر عن الأمل أن مجموعتنا الدولية سوف تقدّم نموذجاً عن الفهم المشترك والصداقة الأكثر عمقاً، وانفتاحاً وحريّة.

(خطاب في افتتاح مؤتمر الاتحاد الدولي لمؤلفي الأفلام والتلفزيون، النشرة الإعلامية لمهرجان كان، رقم ١٢، تاريخ ١٣ أيار، ١٩٥٧).

السادة المحترمون،

إن إلهة الشعر هي مصدر وحي بالنسبة للسينما وهي أيضاً الأصغر سناً، وبالرغم من أني لم أبلغ المائة بعد، أستطيع أن أتباهى بأني شاهدت كل من أفلام 'الساقي يسقي الزهر'، 'القطار يدخل المحطة' والأطفال الرضّع على الشاطئ'، وذلك في قبو صغير عبر الشارع من انكلترا القديمة.

سأكون مندهشاً جداً لو كان أحد قد توقّع أني سأضع يوماً ما هذا المصباح السحري الغريب في استخدامي الخاص، وأنّه بعد ١٦ عاماً بعد زيارتي إلى قبو مخزن للخمور حيث فانوس بعث الأشياء إلى الحياة، أنه يجب أن يكون عندي نفس القدر من المشاكل لو قررت القيام بصناعة فيلم في ذلك الحين، وأنا أرتدي بذلة البحارة، بنطلون قصير وقبعة ملوّنة. نعم إن ذلك صحيح. وبدون ذكر المشاكل التي تنشأ بين فيلمي القادم وبين نفسي، أعني أن أتحدّث إليكم حول أصل هذه الصعوبات. لأن الأمر يبدو فضولياً وقلقاً، عندما يتم صناعة الفيلم بسرعة، ما يعني بأننا ما نزال في مرحلة حمل كل هذه الأفلام في عربة واحدة، ونرتكب بذلك نفس الخطأ كما لو أنّه، على سبيل المثال لا يتم نشر أي كتاب أبداً بدون الحصول على ضمان أنّه سيبيع عدة آلاف من النسخ وأنّه سيربح الجوائز الأدبيّة.

يندهش الناس أحياناً بأن فيلمي القديم 'دم الشاعر' وفيلميّ بونويل 'كلب أندلسي' و'العصر الذهبي' بقيت الوحيدة من نوعها. إن التفسير بسيط جداً: لقد تم تقديم هذه الأفلام إلى العالم ورأت النور بفضل كرم وسخاء ذلك الراعي فيكومت شارل أ. دو نوييه. وبدون هذه النزوة الأرستقراطيّة التي حدثت في عام ١٩٣٠، لم تكن هذه الأفلام لترى النور، ومهما يكن ما يقوله الناس، فإن إعطاء مليون فرنك فرنسي إلى شاب ذكي يقوم بما يحب أن يفعله كان يتم بسهولة أكبر في ذلك الوقت من إعطاء ١٠٠ مليون فرنك فرنسي يمكن أن تمنح لشاب في عام ١٩٥٩. حسناً، لقد استمر عرض فيلم 'دم الشاعر' لمدة

١٩ عاماً في سينما صغيرة في نيويورك: وهذا أطول عرض حصري لفيلم عرف لحينه، وربما فتح ذلك عيون الموزعين إلى مسألة تقلّب عقل الجمهور، فضول العدد الكبير من الشباب ولون الشخصيّة مقارنة مع الضغوط التجاريّة التي تأتي على حين غرّة .

أملي هو أن تعلن مصدر وحي الإلهام، إلهة السينما، عن نبلها وأن تعلم كيفية التميّز والتفوّق في الطريقة البطيئة للتوزيع. يجب دائماً رسم إلهة الشعر في موقف من التوقع والتميّز. دور عروس الإلهام هو الانتظار: أن تنتظر الأعمال لكي تصل إلى العقول، وذلك في المدى البعيد، وبالتالي ستصل إلى العرش الملكي في نهاية المطاف بعد أن تكون قد سببت الغضب – بمعنى آخر عندما غيّروا قواعد اللعبة.

أنا أسألكم أيها السادة، لماذا يجب أن تكون إلهة الشعر الشابة، الإلهام الوحيد للسينما المتعارض مع البقيّة ؟ نحن نتعامل معها بأسلوب انفعالي مرتجل، وببعض من الاحتقار، إذ ندينها بتهمة الدعارة، حيث عليها أن تضع مالاً مباشرة في جيبها، قبل أن تسلّمه فوراً وباليد ...أردت القول.. أنا كنت سأقول، إلى قوّادها... تحت تهديد أن تطرد على أنها أصبحت كبيرة في السن وغير جذّابة.

للأسف، إنّه شبابها الذي يمنع هذه "العروس" من أخذ مكانها في الرتب الشهيرة بين أخواتها. يبدو أنها لم تذهب أبداً إلى المدرسة حيث تعلّمت أخواتها لكي تنال الاستحسان على المدى البعيد أو بدلاً من ذلك وضعت نفسها ومرّة واحدة تحت تصرّف أكثر الشهوات بخلاً.

أن يفتخر المرء ويتباهى أنّه يعرف الجمهور يعني التبجح والتباهي عينه بمعرفة ألغاز المحيطات والنجوم.

الجمهور ذاته، بينما هو مكوّن من مختلف الأفراد، يصبح هؤلاء الأشخاص معاً، ويتوحدون، كحال طفل شديد الحسّاسية وغريزي، سريع لاستشعار ما يلهم الضحك أو البكاء. قد يهرب منه سر الشعر، لكن على

الأقل هو مفتون، وبدلاً من السخرية (كما هو الحال ما يوصف خطأ كما يفعل النخبة)، فهو يتأمل لفترة طويلة بعد خروجه من لمسرح. لقد عرفت العديد من الحالات كهذه. سيكون من السخف أن نخطئ في الجماهير، وأن ننظر إليهم بالطريقة نفسها كما يفعل أولئك الذين يتخيلون أنهم يعرفون الجمهور وبأنهم يوزعون الحساء الشعبي الوحيد الذي يستحقّه. كلّما اعتبرنا أن هذا الجمهور لا يستحق الأخذ بعين الاعتبار، ساهمنا في الحط من قدره نضعه في حال السبات، إن إلهة إلهام سيء للسينما لن ترث أبداً المكان الرفيع الذي تستحقّه، والذي سيتم إنكاره عليها عن طريق خطأ نفسي جسيم.

هذا هو الاتجاه الذي أريد أن أوجّه نقاشكم إليه. وبما أن هذه الغرفة تضم ممثّلين عن الصناعة، ربما يكون بإمكانكم أن تصلوا إلى بعض التوافق، وهكذا فان عملكم النبيل سوف لن يقع بعد الآن في أيدي تحرمها من أخذ فرصها وتخنقها في المهد عند الولادة.

كنت أقول في أغلب الأحيان: "أعرف بأنّه لا يمكن تعويض الشعر، لكن لا أعرف من أجل ماذا".

والآن أيها السادة، لو سألتموني : "إلى أين تذهب السينما ؟" سوف أجيب (إن حدث وطرحتم سؤالكم في واحد من أيامي المتشائمة): إنها، أي السينما، تذهب، مثل بقيّة لعالم، باتجاه الدمار، الذي صممته الطبيعة من أجلها، من أجل أن تبدأ ثانية من نقطة العدم.

وإن كان سؤالكم في واحد من أيامي المتفائلة أقول: سيكون هناك دائما الكثير من الأفلام متوسطة الجودة والقليل من الأفلام المميزة. وكل هذا أمر جيد، بما أن علماء البيولوجيا يقولون لنا إن عدم التناسق ينتج حياة وإن التناسق مرادف للموت. أنا أظن أنكم مثلي تضحكون عندما تتحدث صناعة الفيلم حول الأعوام الجيّدة للأفلام وكأنها كانت تتحدث عن الأعوام الجيدة للنبيذ. تحياتي الأخوية لكم جميعاً.

(خطاب في افتتاح لقاء الاتحاد العالمي لكتّاب الأفلام، النشرة الإعلامية لمهرجان كان الخامس، تاريخ ٤ أيار، ١٩٥٩).

من واجب الشاعر أن يبقى الرجل الخفي. تذكروا ملاحظة بو برومل الرائعة أنّه لم يكن ليستطع أن يكون أنيقاً في "المسابقات لأنكم تلاحظوني". وبنقل هذه الملاحظة إلى مستوى آخر، فإني أستنتج أنّه عندما يتلقى الشاعر لقباً أو شرفاً، فذلك لأن لديه بعضاً من الخطيئة في ضميره وسمح لنفسه أن تظهر للعيان.

على أية حال، إن بعضاً من ألقاب الشرف هذه هي تحيّة إجلال إلى هذا الخفاء ذاته وغفران للمتلقي بعض من ذنبه ومعصيته .

إن لقب الرئيس الفخري مدى الحياة في مهرجان كان والشرف الذي منح لي في ١٦ أيار ١٩٦٠، هما من نفس النوع. وهما يستمدان قيمتهما من صداقتي مع زملائي وأنا أنظر إليهما كبرهان آخر على أنّ عصرنا يستخف بالأشياء المتعلقة باللقب أقل مما يتخيّله المرء. أنا أود أن أشكر المهرجان.

(النشرة الإعلامية لمهرجان كان، رقم ١٥، تاريخ ١٨ أيار، ١٩٦٠)

العلم والشعر

ضحكت هذا الأسبوع كثيراً على مادة كتبها صحفي شاب يعتقد أن العلوم النووية عبارة عن توّجه حديث، ويتهمني أني أتبعه وأقلدّه ويقارنني ب بو بروميل. وبعيداً تماماً عن حقيقة أني لا أستطيع تحمّل بروميل وهو يتبّع التوجّه الحديث، فإن هذا الصحفي، بدون شك، غير مدرك أن الدراسات النووية بدأت مع هيراكليتس.

أمس فقط المجهول، كان مجهولاً. اليوم، الفنانون غير المعروفين أصبحوا معروفين وحتى إنّهم أصبحوا مشهورين وبينما بعض الفنانين المشهورين هم في بعض الأحيان غير معروفين. لو كان هذا الصحفي ملّماً بما أقوم به، فإنه سوف يفهم لماذا طلب منّي مركز "ساكلي" أن أكتب النصّ لفيلمه "فجر العالم". يهتم كل من الشعر والعلم بالعدد. إنها ليست المواقف

المألوفة، لكن الكائنات الحيّة هي التي لا تسمح بالحد الأدنى من عدم الثقّة والغموض. نشأت العمولة في فصل من صحيفة 'يوميات رجل مشهور'، تحت عنوان 'حول المسافات'.

لقد فتح لي ذلك لعالم المغلق جداً على العلم، الحديث أكثر في هذا الفصل من الكتاب وبعض المشاكل التي كانت تحيرني لوقت طويل، أكثر من الاهتمام بلقاءات الصداقة والصدف السعيدة. أدرك هذا العالم بشكل صحيح بأن البيان الذي تلي في مقدمة الفيلم 'أن يكون لدى قلة من العلماء القدرة على قوة الخطاب وطاقة لكلام، لم يكن افتراء، ولكنّ كان المقصود أنّ تميزنا كشعراء هو في جعل ما هو مجرّد أمراً حقيقياً، لتعريف ما هو مخفي وإعطائه الحجم والشكل، وباختصار أن تصبح لسان حال لعلماء، والذين باستثناء بعض الحالات لنادرة (هنري بوانكاريه أو برغسون، على سبيل المثال) هما أكثر قرباً في موطنهما بالصيغ الجبريّة من لعلوم اللغوية. على الرغم من المظاهر الشكليّة تظهر مخطوطتي بأن صيغي تعارض تماماً بكل ما في الكلمة من معنى النمط الشعري. وهم ينأون بأنفسهم عند القول أنّه يهدف ببساطة لتسهيل جولة لطيفة حول بعض الآيات التي تمّ تصميمها من أجل النهايات الغامضة. لقد عملت تحت توجيه المركز. وكما حدث، تمّ حرماني من إطلاق العنان لنفسي والانغماس في أقل رحلات لطيران (والتي أكرهها)، ولكنّي حاولت أيضاً أن أتفادى تفاهة وابتذال معظم لجولات السياحية المنظّمة.

عندما يكون شيء ما بعيداً جداً في الفراغ، فإنّه يصبح أصغر. عندما يكون شيء ما بعيد جداً في الزمن، يبدو بأنّه يصبح أكبر. من لطائرة، تصبح البحيرة عبارة عن بركة ولكّن نتذكر البرك التي لعبنا فيها في طفولتنا على أنها بحيرات. إنّه ذلك النوع من الوهم الذي يريد به فراغ الزمن خداعنا. تنتظرنا إرباكات أخرى في ساكلي أو ماركول، ولكن في حين أن هدف الدفاع عن شيء متناه في الصغر حشدت ترسانة مماثلة لآلات لحرب القديمة، فإن

الطبيعة من ناحية أخرى، مستخدمة الطرق التي وصفها 'ادغار آلن بو' في مؤلفه 'رسالة مسروقة'، تتكرت في واحدة من أكثر أسرارها إخافة ورعباً في البراءة الرعوية للبيئة الريفية .

مثل أي شيء جديد بشكل عميق وأساسي فإن الديكور والزخرفة الداخليّة لساكلي وماركول ليست مثيرة للصور الذهنيّة أو رائعة. تخيّل الخلفية لمكان وزمان مشهد للمسرحيّة مع عقدة مؤامرة مثيرة، حيث لا يمكن للجمهور إلا أن يرى الأجنحة، لجزء الجانبي من خشبة لمسرح لا يراه إلا النظارة والدعائم المستخدمة في الإخراج مثل الأثاث والملابس، التي كانت شاهداً على الدراما المسرحية. تخفي الطاقة الذريّة لكائن السفينكس (كائن خرافي في الميثولوجيا الإغريقية) أحجيتها ولغزها. إنها لا تظهر مخالبها، أردافها، أو أجنحتها. إنها تقدم المشهد المتواضع لكوخ في تكسان في واحدة من تلك الأفلام التي رأيناها عندما كنّا أطفالاً.

قال الأمير لويس دي بروجلي إن كومة الذرّة هي قنبلة تعمل في حركة بطيئة. إن هذا الكابح يروّض ويدجّن حتى القوى لمتوحشة. يشم عدّاد 'جيجر' الصخور، (هذا العداد أداة لاكتشاف الجسيمات المؤينة وإحصائها) مثلما يشم خرطوم الفيل نبات الكمأة، وفضلات بقايا الإشعاع تعطي سماداً للتربة التي لوّثتها القنابل.

لذا كان من لضروري بالنسبة لي أن أتخيّل الأرقام والأشكال على السبّورة وألقي نظرة خاطفة إلى داخل هذه الغرفة التي يحفظ في داخلها نفائس العلوم والتي تم إغلاقها بإحكام بأكثر من ثلاثة أقفال.

الإنسان هو سجين بين ثلاثة جدران وإنه على الجدار الرابع لمخفي يحاول أن يحفر عشقه، الحسابات والأحلام.

لا شك، للأسف، في محاولاتي أن أكتب بالطباشير على هذا الجدار الذي يحاول السجناء الهروب من خلاله، أظهرت إرباك الطفل أو العاشق. أنا

أطلب الصفح وأود أن أعرب عن امتناني إلى مديري مركز الدراسات النوويّة الذين أطلقوا لي العنان، ولم ينتقدوا أياً من أخطائي وحتّى إنّه بعفوهم الرائع ونعمتهم تظاهروا أنّه لا يوجد عندي أية أخطاء.

(رسائل فرنسيةّ، رقم ٦٠٦، تاريخ ٩ شباط، ١٩٥٦)

حضارة الصوت

يعتبر كل شيء متصلاً بالعبقرية أمراً خطيراً، سواء كان اختراعاً رائعاً أو رجلاً مبدعاً. عادةً ما يتم وصف الإنسان صاحب العبقريّة بأنّه خطير، وهذا يعني أن لديه مقلدين سيئين. لكن هذا ليس خطأ الرجل العبقري. لا يمكن حظر العبقريّة على أساس أنها تفتح الطريق لارتكاب الأخطاء. في الوقت الحاضر، ينظر إلى كل شيء يتم اختراعه ينتمي إلى حقل العبقريّة والإبداع على أنه يمثل خطراً بالضرورة، ولكن لا يستطيع المرء أن يدينه. ويكون من المضحك القيام بمثل هذا. يكون الراديو بمثابة مرض داء فقر الدم الخبيث إن هو سرى في كل بيت مثل تيار ماء فاتر تعوزه الحماسة. ويكون الراديو مهماً جداً إن هو استطاع استحضار الثقافة إلى الناس الذين لا يوجد لديهم أي مفهوم عن الثقافة. ويبدو كل هذا واضحاً بجلاء لي، مستحقاً براءة اختراع الوضوح، لكن بعض الناس يقولون إن الراديو مهم فيما يراه آخرون أنّه مؤذ وضار. إن الراديو ليس ضرورياً وليس مؤذياً. إنّه اختراع من العبقريّة وبالتالي فهو اختراع خطير. ربما يتم اعتبار كل شيء مفيد عديم الفائدة. الشعر، على سبيل المثال، لا طائل منه بطبيعة الحال، لكنه ليس جميلاً لهذا السبب. إنّه، الشعر، جميل لأنه لغة واضحة مميزة، وليس لغة ميتّة، ولكن لغة حيّة تبدو وكأنّها ميتّة. هو لغة تستغرق وقتاً لكي تحل الألغاز. اعتاد الناس أن يقيموا على كل شيء وفق مقياس وحيد معيّن للسرعة. هناك العديد من أنواع السرعة. يقيّم الناس الأشياء دائما ككل وبالمجمل ويقولون إن 'الراديو جيّد'، أو 'الراديو سيئ'، عندما يستغرق الأمر ساعات لبحث هذه المسألة.

إنّ من المؤكد أن يتأثّر الأفراد بعالم الصوت، ولكن في بعض الأحيان يكون التأثر نحو الأسوأ، ذلك لأن الراديو واسع الانتشار وبشدّة وبشكل مركّز بأن يميل إلى الطاعة: لطاعة مستمعيه، عندما يكون من الأفضل لو كان المستمعون يطيعونه. بكلمة أخرى، إن استطاع أحدهم الوصول إلى حالة عالية من الخلق والإبداع عبر الجهاز الصحيح، سيكون ذلك انجازاً رائعاً وممتازاً. لكن لسوء الحظ بما أن الشخص مقيّد ومحكوم باللحظة الراهنة في مجالات مثل هذه، هناك توجه وميل، كما كنت قد ذكرت من قبل، للرد على الطلب.

سيكون من الصعب خلق راديو "بث حي ومباشر" طالما يتطلب الأمر نصوصاً مكتوبة.

تعطي القراءة الراديو نوعاً من الضجر الممل المبتذل، حتى إن كانت القراءة مع قارئ جيد. والراديو قبل كل شيء هو وسيط للارتجال. من ناحية أخرى، أعرف أنّه من المستحيل بناء برنامج وإسناده على مجرّد الفرصة. وهذه هي الأسباب لعدم تفكيري بالراديو بشكل جدي.

إن الراديو وسيلة حميمة مملوءة بشكل رائع بالألفة والدفء. المشكلة بأسرها أن على الراديو أن يدخل الغرفة ويفرض نفسه بطريقة بحيث أن أولئك الذين يستمعون إليها يضعون جانباً كل ما كان في أذهانهم ويسمحون لأنفسهم أن يكونوا مأسورين بما هو في أذهاننا. من السهل كبس زر إدارة الراديو. من ناحية أخرى، إذا كان الراديو هو مجرد خلفيّة مرافقة لمخاوف الناس الخاصة بهم، فإنها تفقد كل متعها وتصبح فقط مجرّد صنبور آخر في البيت.

من المؤسف أن استنساخ الصوت والتصوير السينمائي ليس أكثر استخداماً للأغراض التعليمية في المدارس. من الواضح أن الأصوات هي أكثر إثارة للانتباه من قراءة النص بصوت عال، وأن التعلم من الصور هو

أكثر متعة وأكثر فعالية، على سبيل المثال في موضوع مثل التاريخ. يجب أن يشاهد الأطفال أفلاماً بطيئة الحركة عن النباتات والزهور وأفلام 'بينليف' عن ولادة الفراشة وحصان البحر. لا أفهم لماذا لا يتم تزويد جميع المدارس بأجهزة عرض ١٦ مم، وأيضاً تسجيلات طويلة أو أشرطة - وليس لمجرد الترفيه، خارج المنهاج الدراسي .

لقد تمّ إثراء عالم الصوت بعالم ما فوق لصوت، والذي ما يزل مجهولاً وربّما يبقى كذلك، لأننا محكومون ومقيدون بآلات التسجيل التي تستطيع حواسنا إدراكها واستيعابها ويسجلّها دماغنا، لكن هذا لا يمنعنا من أن ندرك على نحو متزايد بأن عالمنا الصغير واقع في وسط العالم الآخر الواسع، وأنّ من لسذاجة لتفكير بأن التقدّم الذي نصنعه، يحدث ضمن حدود محددة معينة بسهولة، وربّما قد تكون مذهلة.

لقد خلّصني الأطباء للتو من ألم حاد جداً وذلك بواسطة جهاز فوق - الصوتيات وفوق السمعيّات الذي تمّ اختراعه في ألمانيا وتم إنتاجه في مصنع في' فينس'. يقول لنا لعلم إنّه سيكون هناك في القريب لعاجل قنابل صوتيّة، بجانب القنبلة الهيدروجينية لتي ستبدو تافهة. يجب أن نأمل في أن جميع هذه الأسلحة الغامضة سوف تصبح قاتلة إلى حد أن يفقد السلام (لمرادف إلى الحرب) معناه الرمزي وأن الأمم سوف تسلّح نفسها ضد الحرب.

ليس من لصحيح أيضاً أن هذا الاتساع في الكون المسموع، الذي سوف يليه بدون شك اتساع في الكون المرئي (بالرغم من أني لا أستطيع القول كيف يحدث هذا) سوف يجلب لنا استخداماً غير متكافئ للثروة وهو الأمر الممنوع والمحرّم في ميزان القيم لدينا سوف نعرف أن الأسماك تصرخ، بأن البحر مليء بالضوضاء وأن الفراغ مأهول بالأشباح الواقعية والتي نحن في أعينها نفس الشيء. ربما يكون بإمكاننا اقتلاع الماضي الذي تم تسجيله وأن نتعلّم بأن الماضي والمستقبل هما فقط مجرّد وهم للمنظور - المتعلّق بهذا الموضوع -، ولكن ما يزال يجب علينا أن نعيش كل دقيقة ونعود

بعد موتنا إلى ذلك العالم الذي لا يمكن تخيّله والذي سكنّاه قبل أنّ نولد. أنا أعني أن الأمر إلى حد ما سيكون محبطاً بالنسبة للإنسان أن يعرف أنّه محاط ومكبّل بقوى غير مرئية وغير مسموعة، والتي يتم البرهان على وجودها بالمؤثرات التي تنتجها هذه القوى، فهي إما أن تشفي أو تدمّر. أعترف بأن الفضول يغريني ويوقعني في الشرك باتجاه هذه المشاكل، أكثر من تلك التي تجعل الكون المرئي والمسموع في درجة الكمال والإتقان. إن السبب لهذا وبدون أي شك، أنّ الأمر استغرق معي وقتاً طويلاً جداً على التكيف مع الأساليب القديمة وأكون دائماً محرجاً عندما يكون علي الانتقال إلى طرق أخرى جديدة التي يبدو أنّها تتجاوز البقيّة وتتفوق عليها.

الخطأ الأكبر هو الاعتقاد بأن طريقة تسبق الأخرى. إن مثل هذه الفكرة مثيرة للضحك. في هذا الصدد، سيكون عصرنا كوميديا مثل عام ١٩٠٠، الأمر الذي يجعلنا نضحك، في حين أن المهم، أن الأمور البطيئة لا تتقدّم في كل عصر. لم يتجاوز بيكاسو أياً من الغريغو، ريمبرانت أو فان كوغ لكنّه وضع بعض الثروات في بيت الكنز. إن الإيمان بالسرعة هو معتقد خرافي في عصرنا. تماماً مثلما لدى الناس الرغبة في تجاوز بعضهم بعضاً في الطرقات، ولهذا فهم يقولون إن فناناً بعينه 'متخلف'. وفي النهاية، ينتهي كل شيء عند إشارات المرور أو في المستشفى.

في مجال عملي، نحن نمشي، وسوف نفعل هذا دائماً. عندما تمر السرعة بالقرب منّا وقد أصابها التسمم، فإذا هي ترشّنا بالطين والضوء، الشيء الرئيسي هو عدم التشكيك في أرجلنا، وإلا سيتم التقاطنا والإمساك بنا ويصبح لزاماً علينا استعمال التعبير العصري 'مضطر لارتكاب ذلك'، أن نركب في سيارة لا ننتمي إليها.

في يوم من الأيام، سيصاب الناس بالرعب عند إدراكهم بأن خلاياهم بعيدة عن بعضها البعض مثل النجوم، وأن هذه الخلايا لا حصر لها، وهي

نوع من السحابة، وعلى وجه التحديد، عبارة عن شباك صديد، تتقاطع فيها تلك الموجات من الأصوات والصور التي لا نستطيع سماعها أو رؤيتها.

مجلة الصوت، رقم ٧، تشرين أول، ١٩٥٣، مجلة الفنون والتقنيات الصوتية، رقم ٢٩، تشرين أول، ١٩٥٣

في مديح ١٦ مليمتر

فرنسا هي بلاد الحوار. ذلك في رفضها الانصياع للقواعد والقوانين. الفوضى التقليديّة فيها والإحساس بالفرديّة يجعلها تميل وتنحرف إلى المونولوج المعاكس. الناس هنا دائماً يتناقشون، يتخاصمون ويتجادلون. يندهش الغرباء من هذا المشهد ويجدون فرنسا لغزاً وأحجية. إن توقفت فرنسا عن الجدل، أو حتى عن التناقض مع ذاتها بشكل مستمر وأن تكون موجودة في حالة من الفوران والانفعال، إن كانت تقبل نوع المونولوج الذي قتل هتلر ألمانيا وسوف يقتل كل أمّة تخضع له، فإن فرنسا سوف تموت وتغرق تحت ثقل من الملل الذي لا يسمح تركيبها الداخلي في الوقت الحالي أن يسحقه.

تومض أنوارها المتلألئة بفوضى واضحة. ربما أضيف أن فرنسا محظوظة أن أولئك الذين يحكموننا لم يلاحظوا هذا وأنهم يساهمون في الثراء الفني العظيم للفوضى وذلك بدون فهمه. لا شك، إذا هم فهموا، فإنهم سيحاولون وبشكل متعمّد القيام بما ينجزونه من غير وعي، وفي تلك اللحظة، تصبح الآلية طنانة جداً وتتوقف عن العمل بشكل فعّال.

حاشا لي أن أقترح شيئاً منهجياً جداً. ألاحظ مدى كفاءة هذا المنهج الذي عمل معنا بشكل فعّال على مدى قرون. ربّما لا يكون هذا المنهج فاعلاً في الخارج – لكن ديكنا الفرنسي يستطيع فقط أن يصيح على كومة الروث. إذا هم كانوا سينظفون الزريبة ويزيلون ركيزتها من الذهب والروث، فإنه يموت.

من وجهة نظري، إن القدرة على الحوار أمر ذو أهمية حيوية للأمة. إن الخطر الرئيسي الذي يواجه صناعة السينما ليس فقط في فرنسا ولكن في جميع دول العالم هو المبالغ التي تكلفها هذه لصناعة والخوف من لمخاطرة التي تفرضها علينا الأموال التي يستثمرها المنتجون.

هذا يحرم صناعة السينما من تلك التناقضات، من التجارب، معارك ضد إخفاقات جريئة ورائعة التي تسمح للفن بالتغلّب على الجمود والكسل وكسر العادة، والتي هي أمور تكون دائما قاتلة لصناعة السينما.

في الوقت الحالي في فرنسا، حيث يوجد دائرة توزيع للفيلم في حدّها الأدنى، المنتج الذي يريد أن يربح ١٤ مليون فرنك (والذي يجب عليه أن يدفع عبئاً هائلاً من الضرائب)، يجب أن يستثمر ١٠٠ مليون فرنك لكي يبدأ العمل بالفيلم، وبكل ذلك يكلّفه الفيلم ٦٠ مليون فرنك.

وهو إن لم يتخلّ عن الوظيفة، يكون ذلك لأنه أصبح ممسوكاً بالعمل ومأخوذاً به وذلك ضد حتى أفضل قرار وقناعة أفضل يمكن أن تكون لديه. وشيئاً فشيئاً يصبح هو السيد والراعي وشخصاً صاحب مزاج سيء الطبع، ويمكن تفهم هذه المزاجيّة لأن ذلك ما كان دوماً الدور الذي اختاره هذا المنتج لكي يبدأ .

وأكرر القول، من وجهة نظري، إن الخطر الذي يهدد صناعة السينما الأمريكية هو نفس الخطر الذي يهدد صناعة السينما عندنا. في أمريكا، يجب أن يكون الخطر أسوأ، ذلك لأن المبيعات الهائلة للفيلم والدعاية والإعلان التي يمثّلها تجعل شركات الأفلام تميل إلى الأعمال الصغيرة المبعثرة بقدر الإمكان مما يعتقدون أنّه الطريق لصحيح. إن هذا يعني قطع النسغ، بما يعني منع ضخ الحيوية ودم الحياة، أي ما يعني القول: أيها الشباب : من الذي يجرؤ ويتجاسر على المخاطرة بمثل هذه المبالغ على طموح لم يثبت نفسه بعد؟ لكن، كما نعرف جميعاً، لقد استمر الفن فقط بسبب الحجم لصغير من

المبيعات في حينها، جرائد صغيرة تمّ توزيعها باليد ومجلات تدار بأقل عدد من الطبعات. هذا هو المكان حيث يجد العالم ويكتشف في وقت لاحق الأسماء التي يحبّها ويحترمها. هذا هو المكان الذي ترعرعت فيه البذور التي تنثر بعيداً ثم تنبت. هذه هي حجرة الموسيقى التي تشكلت في الظلام، والتي منها استمد العالم لحنه الرابسودي العظيم - لحن موسيقي مرتجل الطابع وغير نظامي الشكل -.

أسألكم، ماالذي يشكّل مجد فرنسا؟ بالتأكيد ليسوا سياسييها، ولكن فيللون، رامبو، لوتريمون، فيرلين، نيرفال وبودلير. لقد احتقرتهم فرنسا، واستخفّت بهم، طاردتهم، جعلتهم يتضورون جوعاً، ينتحرون أو يموتون في المعتقل العام.

يجب علينا أن نحمي هذا التراث. وينبغي أن نفشل في إدراك أهمية صناعة السينما وليس إلى فهم أنها هي الفن في الطريق لكي يصبح الفن الكامل المثالي، إذا كنا نريد التعامل معها وكأنها مصنع للسلع الكمالية الفاخرة، وليست محاولة لوضع سلاحها الواهب للحياة في يدي كل شخص.

إن الفن الذي لا يستطيع الجيل الشاب أن يساهم بحريّة فيه لهو فن مرفوض منذ البداية. إنّ من الضروري أن تصبح آلة التصوير قلماً وأن يكون بإمكان كل شخص أن يكون قادراً على التعبير عمّا يدور في نفسه من خلال هذا الوسيط البصري. إنه أمر حيوي لكل شخص أن يتعلّم الكتابة الصحفيّة، التصوير، المونتاج والصوت، أن لا يكون مختصاً في فرع واحد من هذه التجارة الصعبة، باختصار، أن لا يكون مجرّد سن دولاب أو عجلة في واحدة من الآلات الموجودة في المصنع، لكن أن يكون جسماً حراً يستطيع القفز في الماء وأن يتعلّم كيف يمكن أن يسبح وحده.

لا أستطيع أن أتخيّل أي شخص شاب في أيامنا الحاضرة وقد حصل على فرصة مثل التي سنحت لي منذ ١٨ عاماً مضت عندما سمح لي أن أنجز

فيلم " دم الشاعر" بدون أية مساعدة فنية وبدون أن يكون لي في أي وقت مضى قدم في موقع تصوير.

كانت تلك هي النزوة التي قام بها رجل متحمّس للهروب من سباق روتيني عادي ومألوف، سباق فيكومت دي نوايه. لكن، بالرغم مما يقوله الناس، فان سعر الصرف نسبي وإن ١٢مليون فرنك فرنسي الآن تصبح بسهولة أقل من مليون فرنك في تلك الحين، (منذ عام ١٩٦٠ الفرنك الجديد يساوي ١٠٠ فرنك فرنسي قديم .)

على أية حال، من الذي كان سيدفع في عام ١٩٤٨ مبلغاً يساوي نحو مليون فرنك في عام ١٩٦٠، من أجل السماح لمخرج أفلام شاب أن يفعل ما يرغب فيه، ذلك بدون معوقات ماديّة، فنيّة أو أخلاقيّة.

لهذا كنت محظوظاً وما أطلبه وأتمناه هو نفس الحظ السعيد والجيّد لأولئك من نفس العمر والجرأة ذاتها التي كنت أملكها ذلك الوقت.

من وجهة نظري، إن فيلم ١٦ مم هو الوسيلة الوحيدة لحل المشكلة وأنا أعتقد أن على أمريكا القيام أن تأخذ زمام المبادرة. ولديها، أي أمريكا، الإمكانية – حجم العمل- الذي يسمح لها القبول بمبيعات هامشيّة صغيرة. وعلاوة على ذلك، ربّما تصبح هذه المبيعات الصغيرة مبيعات كبيرة جداً ومفاجأة لأولئك الذين يأخذون خطر العبء على عاتقهم.

إن الكاميرات الأمريكية ١٦ مم هي مثيرة ومدهشة، من المرجح جداً أن يكون فيها صوت قريباً. في هذا الإطار، يكون من الأفضل لهذا التطوّر أن يتأخر أكثر لأطول فترة ممكنة، لأن الصوت عادة ما يلتصق بكسل بالصورة، واستخدام الصوت كمؤثّر، ضبط الأصوات التي تم اختراعها على الصورة وسوف يثير خيال المبتكرين الشباب.

أخذت الأمور نهاياتها عندما استخدمت فيلم ١٦ مم، الذي صورته في حديقتي. لأني أصبحت متحرراً من أية اعتبارات ماديّة، منذ كنت أستخدم

أفلام كوداك قابلة للعكس وبما أن ما يصل عادة إلى ٥ ملايين فرنك كلّفني فقط ٥ آلاف فرنك، فلقد صنعت فيلماً الذي في أقل المقاييس ليس فيلماً. كنت أخترع، وأنا أمضي مستمراً في الفيلم، وأنا أرتجل دقيقة بدقيقة، وأنا أستخدم الناس الذين كانوا بالصدفة يمضون يوم الأحد معي في الريف، كممثلين. وكانت النتيجة سلسلة من مشاهد مضحكة جداً وغير قابلة للاستعمال، لكن هذه الحرّية الكاملة في قول كل ما جاء إلى رأسي أعطى هذه المشاهد القوّة التي سوف يكون من المستحيل الحصول عليها لو كان الأمر مسألة إفلاس شركة أفلام.

ربّما يكون بيكاسو هو الرجل الوحيد في العالم الذي يستطيع صناعة شيء عظيم من لا شيء : قطعة من السلك، جثّة حيوان ميت أو سرج درّاجة، وحالما يلمس هو هذه النفايات والبقايا، تأخذ معنى جديداً وتتألق مطلقة الشرر في ذلك العالم الآخر الذي يخصّه وينتمي إليه وحده: إنّه ينصّب هذه الأشياء النفايات كأمراء في مملكته. سمح لنا وجود فيلم ١٦ مم تحقيق مثل هذه المعجزات. لقطة سينمائية مأخوذة عن قرب، زاوية غير متوقعة. حركة خاطئة، حركة بطيئة أو سريعة أو تسريع فيلم إلى الخلف كلّها كافية لجعل الأشياء والأشكال تبدأ بإتباعنا وإطاعتنا، كما أطاعت المخلوقات الآلة 'أورفيوس' في الأساطير القديمة. لأننا أظهرنا مقطعنا الأول باقتراح من كوريولانوس، فقد دعوت الفيلم كوريولان، وأعتزم في نهاية المطاف إلى اعطائه الموسيقى التصويرية والتعليق وقد تمّ أيضا أخذهما تماماً كما في العنوان. من المحتمل أن لا ترى النكتة ضوء النهار. ربّما تنزلق أو تفلت من بين أصابعي وتهرب، من أجل الكثير من الناس الآخرين في وقت لاحق للعثور على مجموعة كبيرة من المعاني فيه ليست موجودة هناك، أو ربما تكون مجهولة بالنسبة لي.

كم هو عدد التفسيرات التي تمّ اكتشافها في فيلم 'دم الشاعر'. هل كل ذلك خطأ منّي؟ أنا نجّار الموبيليات. أنا أصنع المنضدة. أنا لست الوسيط

والوسيلة. إنا جعل ناس آخرون المنضدة تدور ثم استدعوا الرسائل للخروج، رسائل يجب أن تأتي من داخل أنفسهم، إنهم يلعبون دورهم كجمهور وأنا ليس لي أي اعتراض على ذلك. ولهذا أنا آمل من كل قلبي، أن تربط هوليوود فرعاً بسيطاً إلى مؤسستها العظيمة لصناعة السينما، فرع لا تتم حمايته ضد الروتين من قبل أي تأمين، لكن يوجه الدعوة للأحداث أن تحدث. لأنّه 'حادث على الخط'، أو بعض من صدمة مريعة، تلك التي تؤدّي إلى ولادة هذه الأعمال التي يوماً ما ستعيد الصدى إلى شرف وعزّة البشرية.

كانون الثاني ١٩٤٨: ملاحظة – ما أتحدّث عنه بالطبع، هو الاستخدام التجاري لأفلام ١٦ مم في دوائر توزيع متخصصة وفي المسارح. (تمّ إضافة هذه الحاشيّة من قبل جان كوكتو بعد أن كانت صحيفة نيويورك تايمز قد طلبت التوضيح).

الستة عشر العظيمة

سوف تسمح صيغة لـــ ١٦ مم للشباب أن يعبروا عن أنفسهم بطريقة ستكون مستحيلة من خلال وسائل الإعلام الرسميّة. إنها غالية جداً! ثقيلة جداً! ولكن هناك أرباح يمكن الحصول عليها من فيلم يكلف ستين مليون فرنك، ليست هناك قيمة إضافية على فيلم يكلّف ستين ألف فرنك. هذا هو السر وراء صراع الشركات الكبرى ضد المسدس اليدوي.

أخبرتني ممثلة تعمل على فيلم ١٦ مم أنّها تجنّبت المتاعب عن طريق عدم وجود آلة تصوير ثقيلة أمامها، وذلك بإبدال ثقب مفتاح بعدسة نصف كروية. وها قد درجت عادة سيئة.

يجب على صنّاع السينما مقاومة هذا الاتجاه من المصورين، بأن يعكسوا هذا الاتجاه ويجبروهم أن يتبعوا السير باتجاه الطريق الخطأ.

تصيح هوليوود 'النجدة' ! وتكون الإجابة بسيطة : على أمريكا أن تعرض على صنّاع الأفلام الشباب توزيعاً خارج الدوائر الرئيسية، وتعفيهم

من المسؤوليات التي تسحق الاستوديوهات الرئيسية وتدعم صيغة الـ ١٦ مم. أنا لا أفكّر بعمل تجريبي، ولكن بعمل صناعي. أولئك الذين يستخدمون أفلام ١٦ مم لديهم الحريّة الكاملة لإعادة تصميمها على صيغة ٣٥ مم وإذا كانت الجماهير تستجيب، كما سيحصل على الأرجح، حيث لن يتم إعطاؤها فرصة للهروب من المسار الذي يفترض أن يكون الشخص الوحيد الذي يمكنه السفر عليه

غالباً ما يفشل الفيلم الذي يتم تصميمه لإمتاع الجمهور. من ناحية أخرى، عندما يسمح المنتج لنفسه ترف 'فيلم هامشي'، غالباً ما يذهب هذا الفيلم في طريقه لتلقي المديح الجماهيري. عندئذ، يصعد هذا الفيلم المنبوذ والمستخف به إلى القمّة ويأخذ الآخرين معه.

قد تجادل أن هناك مشكلة صوت. هل لصوت في الواقع مشكلة ؟ في الوقت الراهن، يتعلق لصوت وبشكل وثيق بالفيلم، ويجرّه باتجاه لخلف. اذا اضطر المخرج الشاعر إلى اللجوء إلى ما بعد مرحلة التزامن، سيتوجب عليه استخدام لصوت بشيء من الدعابة وخفة الدم، وهو ما حدث في لبداية. في منزلي في الريف، قمت بصناعة فيلم كوريولان بصيغة ١٦ ملم وذلك لكي أتجنب إغراء الاستخدام التجاري وبحيث لا أكون مقيداً بأي شكل من الأشكال في كتابتي البصريّة. النتائج كانت مهزلة، ولكن واحدة من هذه النتائج مركّزة جداً وأكثر حدة من أي من أفلامي لتي صنعت بصيغة فيلم ٣٥ ملم. لأنه، وبالرغم من أني 'أعرف النتيجة'، مازال باستطاعتي أن أكون سجين شركة كبيرة وطاقم كبير.

ينقر عداد سيّارة الأجرة، وتتكوّم الملايين، حتى الآن أنا مدين لنفسي بأن أكون اقتصادياً، بأفضل وأسوأ معاني لكلمة.

يجب القيام بتقطيع الفيلم إلى أصغر لتفاصيل. في آخر لحظة أقترح تغيير كل شيء طبقاً للمعجزات التي تحدثها الحياة، والممثلون وموقع التصوير. إنه ضرب من الجنون أن نخضع العديد من الأشياء لتي تعتمد

على فرصة للتصميم التمهيدي الأولي الذي من الممكن أن يفوز بالاستحسان في المكتب، ولكن ليس في موقع التصوير.

الواقع ليس هو الحقيقة والحقيقة هو ما يهم ويؤخذ بعين الاعتبار.

حار الفنيّون في محاولتهم اكتشاف كيف تمكّنت من تصوير سقوط 'جان ماريه' في نهاية فيلم 'النسر ذو الرأسين'. كانت خدعة بسيطة جداً: لم يكن هناك خدعة أساساً. يقع إلى الوراء. تتيح لك صناعة السينما التقاط صورة لألعاب بهلوانيّة جريئة لن يكررها الممثل مرّة ثانية.

لم يسبق أن كان هناك ذلك العدد الكثير من التحاليل الدقيقة كتلك حول فيلم 'دم الشاعر' الذي قمت فيه بكل 'ما كنت أريده'. كلمة 'كل' هذه لها معنى بالنسبة لكل شخص. في الفيلم، أنام وأنا واقف على قدمي. إنها قصّة من يمشي وهو نائم، لكنّها ليست قصّة الحالم. في حالة تلك الغفوة أمام نار، عندما يسرح الخيال، أعبّر عن نفسي من خلال الإشارات. لوصفه على أنّه 'فيلم سريالي' أمر مثير للضحك ويثبت فقط جهل المؤرخين للعقل.

حتّى قبل فيلم 'دم الشاعر'، قبل عشرين سنة، صنعت الفيلم الأول بروح ١٦ ملم. أين ذهب؟ لقد اختفى دون أن يترك أي أثر. يبحث براون برغر عن البكرات لأنّه رآني أعمل على فيلم في 'ستوديو المعابد' كانت تقوم بالمهمّة سيدة سمينة. في أحد الأيام عندما كانت الكهرباء لا تعمل ، قالت: 'انتظروا لبرهة سوف تأتي في نهاية الأمر'. كنت قد غطّطت الشراشف والقمصان التي كان الممثلون العاملون معي يلبسونها في أحواض الماء. واحد من هؤلاء الممثلين أصيب بذات الرئة. غادرت 'أستوديو المعابد' والسيّدة التي كانت تعتقد أن الكهرباء تنساب ببطء في أسفل الأنبوب.

أنتم أيّها الشباب الذين تذهبون إلى مسرح الظّل وتظهرون ورؤوسكم مليئة برنين الأشياء، يجب عليكم أن تعبروا عن ذاتكم بهذا القلم الضوئي ولا تخافوا من سياج الأسلاك الشائكة الذي تمّ زرعه حول لغز زائف. إن اللغز

يكمن في داخلكم وإن الكتابة بواسطة الصور سوف تمكنكم من طرد هذا اللغز إن كان هذا اللغز يخنقكم. حاول أن تجد صديقاً لديه كاميرا ١٦ ملم. وإن لزم الأمر قم باستئجار واحدة. ثبت آلة التصوير بواسطة نتوء الزجاجة المكبرة وعمود التثبيت. اقتحم الأرواح، افتح الوجوه. لا تدع أي اعتبارات فنيّة تخيفك. مثل هذه الاعتبارات غير موجودة. يجب أن تخترعها. سوف أتأثر بالأخطاء الإملائية أكثر من تمرين القواعد. تمّ اعتبار الأخطاء في فيلم ' دم الشاعر' على أنها إبداعات. لم يكن لديّ أية فكرة.. لم أكن أعرف أنّه بالإمكان استخدام القضبان. لهذا السبب تعجّب شابلن وهو يرى الشاعر ينزلق في ظلمة المرآة. لقد أزحناه على منصّة مع حبل وأنا لجأت إلى نفس الأداة البدائية عندما تنزلق 'الحسناء' على طول الممر في قلعة الوحش.

تجوّلوا حول أي مكان ولا تلعبوا في مسألة كونكم منتجي أفلام، اتركوا الزي الرسمي الموّحد وراءكم. ابقوا أحراراً في عالم تطرد فيه الحريّة، وحيدين في عالم يهجر الأفراد فرديّتهم فيه من أجل المجموعة، أحدثوا تغييرا في عالم غافل، ولا تخافوا في عالم يقوده الخوف.

صوّروا، صوّروا، سلّطوا. سلّطوا على أنفسكم خارج الظلام.

وقبل كل شيء، تذكّروا أن صناعة السينما هي أمر واقعي، وكذلك الأحلام. كل شيء يعتمد على التسلسل والتزامن الذي يتم فيه تقطيع الواقع ثم يعاد تجميعه لكي يصبح واقعكم.

(سينما دي بري، رقم ١، ١٩٤٩)

لا تهملوا اللغة. تكره صناعة السينما الفوضى والارتباك. إن اللقطة السينمائية هي قناع المأساة الكلاسيكيّة. السيناريو يذهب أيضا تحت المجهر.

اختاروا دائماً المشهد الدافئ، حتى إذا كان الإطار أقل اكتمالاً أو مثالية أو أنّه أظهر ذراع الميكرفون .

كل شيء يقفز من خلال الكاميرا، بما فيه جوّ بيئة التصوير كما الأمر بالنسبة إلى بقيّة الأشياء. تستطيع أن تشعر بالمزاج السيئ لوحدة التصوير منعكساً على الشاشة. ابقِ فريق عملك على روح معنوية جيّدة.

مرّة اخترت زاوية مع المصوّر، أحاول دائماً في أغلب الأحيان متابعة المشهد من زاوية مختلفة جداً، ولهذا فوجئت بالتسرّع.

إن المصوّر مساعد حقيقي لنا .

يتخيّل الجمهور أن صناعة السينما عبارة عن لعبة، وعبارة عن حرفة أو صنعة في الترف والتسيّب. سيكونون مفاجئين جداً عندما يعرفون بأن هذه الأفلام، التي يبتلعون مثل تجرّع زجاجة لبيرة في حانة، هي نتيجة للعمل الذي يلتهمنا دون أن يترك لنا دقيقة واحدة من الحريّة. مشاهدة اللقطات، حياة النجوم عبارة عن جحيم. ولكن الأمر أقلّ تعباً بالنسبة للمخرج لأنّه، بينما في المسرح نحن ننتمي إلى الممثلين، فهم في السينما ينتمون إلينا ويصبحون حبر أقلامنا.

على أية حال، في الحقيقة الناس الذين يزورون موقع تصوير الفيلم لايستطيعون البقاء هناك لفترة طويلة ويصبحون في عجل للإفلات والخروج. إن كل ثانية من الزمن هي نفيسة بالنسبة لنا، رغم ذلك لا يكسب الزائر شيئاً من عش هذا "النمل النشط" فيما عدا انطباع الانتظار وغبار الفراغ، حرارة استوائية أو برودة متجمدة. مندفعاً من جهة إلى أخرى، ينظر الزائر بفزع إلى هذا المكان الذي ليس مكاناً، هذا الوقت الذي هو لا وقت، هؤلاء الممثلين الذين يشبهون الأشباح وهذا المسرح المليء بخليط من الفنيين، الأثاث، الأضواء، فناني الماكياج، الجدران نصف لمبنيّة والجدران والسقوف التي تختفي عند الطلب. يحاول هذا الزائر أن يكتشف من قبل أية معجزة سيتمكن هذا الخراب وهذه الإزالات الثابتة، هذا التعب والإعياء، والوساخة لمتربة من الإفراج عن صور لفيلم، مع عزلة من النجوم المتلألئة .

ليس هناك ما هو مثير للسخرية مثل الذين يتحدثون عن الإنتاج السينمائي ويقولون على سبيل المثال، إنّ الناتج يتناقص.

لم يكن هناك قطُّ أي شيء يسمّى إنتاجاً سينمائياً، أكثر من كونه من الإنتاج الفني أو الأدبي. في الواقع، هناك أشياء مثل مردود متوسط، وإنتاج روتيني جيد جداً وبضع حوادث تسير معها، والتي هي نادرة جداً، ولكنّها مألوفة في صناعة السينما أكثر منها في الرسم أو الكتابة.

مقابل كل فيلم قام به 'وايلر' أو أورسون ويلز، ما هو عدد الأفلام المتواضعة التي تمّ صنعها بشكل مبدع، والتي تسمح لأفلام هؤلاء أبطال الشاشة بالظهور، والتي بدونهم ستكون هذه الأفلام مستحيلة.

إن كلاً من فيلمي 'بيتر ابيتسون' و' قوة الظلمات' هما مثالان لفيلمين عاديين من أمثلة الأفلام العاديّة التي ترتفع فوق القاعدة. تحفتان فنيتان رائعتان، لكن من وجهة النظر الأمريكية، هما الفشل.

كثيراً ما كان بيكاسو يقول لي: 'بعد نقطة معينة لا يمكن للمرء القيام بالفعل مهما يكن : كل شيء يقوم به المرء يصبح ذا مغزى ومعنى. هذه ميزة مكان مثل سان جرمان دو بريه حيث كل من الحالة الذهنيّة والجو العام يحدان من عمل الشخص منفرداً ويقدّمان ميزة واضحة إلى أولئك الذين بدؤوا مباشرة. الطريقة هي، حاول أن تجد أولاً ثم بعد ذلك ابحث. بيئة حيث كل شخص يقوم بالتجريب سيلهم العقل لاكتشاف الأشياء في الحال، بدون القيام بأي بحث فردي. بعد ذلك وكما قال بيكاسو: كل الأعمال تصبح ذات معنى، في كل ما تفعله'.

سينما دي بريه، رقم ١٩٥٠

II ملاحظة وإشادة

بصراحة، كلما استغرقت التفكير بشيء ما، ازداد خوفي من نسيان شيء، أو الوقوع في الغموض!

حتّى وأتساءل إن كان ينبغي لي أن أصل إلى نهاية القائمة من دون الإشارة إلى الأفلام التي من شأنها أن تدهش الخبراء. (على سبيل المثال، أعتبر فيلم 'موكب الحب' - ارنست لوبيتش، عام ١٩٢٩- على أنّه من الروائع) .

وبصرف النظر عن هذا، تبدو لي أفلام شابلن وفيلم بونويل (العصر الذهبي) هي الأفلام الوحيدة التي تستحق إلهاماً ضعيفاً لا نسمح له أبداً بالانتظار: هذا هو دور الإلهام وهو الوقوف والانتظار.

مجرد التفكير، كدت أنسى فيلم 'الجشع' ل ستروهيم والفيلم المميز الذي تمّ اقتباسه من قبل أر. مونتيغمري تحت اسم 'الرجل الذي يمثل أدوار الكوميديا'. أعتقد أنه يطلق عليه في فرنسا اسم ' قوة الظلمات ' إجابتي في أي حال لن تكون كافية لكي تلبي حاجات استبيانك.

يجب أن نجلس سويّة ونضع قائمة على ظهر ظرف رسالة...

(مهرجان بروكسل، ١٩٥٨)

بريجيت باردو

فضلّت دائماً علم الأساطير على التاريخ. يتكون التاريخ من الحقائق التي تصبح أكاذيب، وعلم الأساطير من الأكاذيب لتي تصبح حقائق. واحدة من مواصفات عصرنا بلّه يخلق أساطير فوريّة في كل مجال. إن الصحافة مسؤولة عن اختراع ناس موجودين أصلاً، وتهبهم حياة متخيّلة، يتم تركيبها على حياتهم الخاصة التي يعيشونها.

إن بريجيت باردو مثال نموذجي على هذا التركيب الغريب. من المحتمل أن القدر قد ساقها لكي تكون عند النقطة الحاسمة والدقيقة حيث يندمج كل من الحلم والحقيقة. لا يمكن نكران جمالها وموهبتها، لكنّها تملك خاصيّة أخرى مجهولة تجذب الوثنيين في زمن محروم من الآلهة (ستوب، تشرين أول، ١٩٦٢) .

ما علاقتي أنا ؟ هل تصدقون لو قلت : كل القوى، عظيمة أو صغيرة أي منها التي تقود العالم ؟ ليست هناك مواضيع صغيرة لشاعر بود ليري، ويمكن لأي شيء أن يخدمه في التأمل الذي خضع لمعايير الحياة المعاصرة. يبدو الأمر بسيطاً لي، أن أجذب كتفي المرء حين يرى أحدنا الجماهير تلاحق عطر ممثلة شابة، وألسنتهم تتدلى ككلاب صيد. يحتاج كل نجاح إلى دراسة، لأنه يجب أن يكون هناك سبب معيّن لحدوث هذا النجاح وهذه الأسباب تخبرنا عن روح عصر معيّن. إن روح عصرنا قريبة جداً وعلى نحو رائع من الجسد. أنظر إلى تلك الساحرة الشقراء لصغيرة. شاهد تلك أبا الهول الصغير العبوس ولكن مع الجسم المثالي. يمكن أن تنفق دور الأزياء ثروة، ولكن تلك الساحرة أو أبا الهول تلك عليهما فقط أن يشتريا زوجاً من الملابس الداخليّة أو كنزة لرجل من متجر مدام فاشون في سان ترويبه، وكلّ البنات الشابات على الشاطئ سوف يتبعن هذا الزي. وهذا النموذج سيصبح موضة. لذا، مرّة سوف تصف الآنسة شانيل الشكل الذي يكون مناسباً تماماً لسحرها

الخاص، والذي هو نفس السحر لفتاة ريفيّة من 'أوفيرنيا' وجعله فاخراً بتزيين الصوف بالزمرد واللؤلؤ .

ليس لي معرفة تامة بالآنسة باردو. لكن بصرف النظر عن حقيقة أنّها تستغل المهارات الفنية للراقصة، أنا أعتقد أنّها تملك تأثيراً على الذات، للحكم عليها وذلك واضح من الطريقة التي تتجول فيها أثناء العطلة وتقوم بالتسوّق بدون مرافقة المصوّرين. في أي حال من الأحوال هل النجمة مسؤولة عن مرافقها ؟ هل هي غلطتها إن هي دفعت إلى المسرح، أو أعميت بسبب الأضواء؟. من السهل بما فيه الكفاية توجيه اللوم لها على ذلك فيما بعد.

كلا. القدر صنع بريجيت باردو على أنّها النموذج الأصلي من جيل أصغر والذي يأخذ أسلوبه من 'ارتباطات خطرة' ويسخر من ضمير أميرة دو كليف شئنا ذلك أم أبينا. وهكذا كان الأمر.

أندريه بازان

الحالة الصحيّة والعمل الشاق لمجهد جعلا الأمر عليّ صعباً لكي أكتب، لكن ليس لديّ خوف من سكب الحبر عندما يتدفق من القلب.

أحببت أندريه بازان من أجل الضعف والوهن الذي أخذه منّا. سعة اطلاعه، التي في أغلب الأحيان أستمد منها، لم تكن أبداً متحذلقة.

كان يعرف كيف يحب، ولم يكن يشيح بوجهه مباشرة من أي شيء تجاوز حدود إمكاناته. رأيته أثناء العمل وسط الحفل 'المجّاني للجميع' أثناء مهرجان كان السينمائي. لقد كان ظلاً. لكن ذلك كان ظل يملك قوّة أخلاقيّة كان يمكن أن أعتمد عليه بدون رؤية الظل يصبح صمتاً دبلوماسياً مهذباً. وافق على رفضي لتمرير قرار. باختصار، هو ينتمي إلى المتهمين، لأنه يعلم أن البراءة متهمة دوماً، وأن الفن، فن السينما بشكل خاص، يعاني الكثير بسبب قلة البراءة .

لأن أندريه بازان نبيل ونقي، فهو عاجز عن القيام بالفعل الأساسي. كما هو الحال مع روبرت بريسون، أكره بدء العمل في فيلم بدون طلب نصيحته. أنا الآن وحيد وحزين.

(دفاتر السينما، رقم ٩١، كانون ثاني ١٩٥٩)

جاك بيكيه

كان جاك بيكيه صديقاً - وأنا لا أقول هنا باستخفاف، لأنّي لا أفرح بشأن الصداقة. كان صديقي لأنّي أحببت أفلامه، الإعجاب بالنسبة لي هو نوع من لصداقة، مزيج من لعقل والقلب غير قادر على التحديد.

كان خطاب جاك بيكيه متردداً ومرتبكاً، ولهذا أصبح متورطاً في خطابه إلى نقطة لصمت، تلك الدندنة المبهمة التي ظهر فيها خوفه من التعبير عن نفسه بشكل سيء محبباً تماماً، مثل طفل عندما يريد الاقتسام في الشيء الثمين.

وهبته روحه الطفولية سحراً قوياً وخاصاً، غير قابل للتوضيح. أشعر بالألم لفقدانه، لكن بالكاد أصدّق ذلك، لأن هذا السحر والتحمّل منعكس بإخلاص في أفلامه.

(دفاتر السينما، رقم ١٠٦، نيسان ١٩٦٠)

روبرت بريسون

في مهنتنا المرعبة، يمكن وصف بريسون على أنّه 'في فئة خاصة به'. هو يعبّر عن نفسه من خلال صناعة السينما كما يفعل الشاعر من خلال قلمه. هناك حاجز ضخم بين طبقة النبلاء لتي ينتمي إليها، صمته، جانبيته وأحلامه وبين عالم حيث يمكن تفسير تلك الخصائص على أنّها حيرة وهوس.

(مقدّمة إلى روبرت بريسون، من قبل رينيه برايوت، باريس، ١٩٥٧)

شارلي شابلن

فندق مرحبا، فيلفرانش سور – مير

سيدي العزيز

مع وجود التسيّب، صيد السمك والعمل، تبقّى لي فقط القليل جداً من الوقت للرد عليكم، ولكن لا أريد منك أن تعتقد أنّ سبب صمتي استياء من أسئلتك.

باختصار، أعتقد أن الأشياء الجميلة العرضيّة للسينما قد ساهمت بشكل كبير في دعمنا من حيث (الحجم، السرعة، الخ). أود أن أضيف بأنّي تأثرت بأفلام هارولد ليود وزيغوتو: يتجاوز شعرهما حدود الضحك. كثيراً ما كان يقال لشابلن إنّه شاعر، لذلك حاول أن يكون أحد الشعراء. وهذا أمر مؤسف.

المخلص لكم

جان كوكتو

عذراً على هذه الملاحظة المستعجلة، ولكن كنت قد زرت نيس ورأيت آخر فيلم لشابلن "حمى البحث عن الذهب"، وأنا خجل من تحفظاتي. إنّه أحد روائع الأفلام غير المقدّرة.

جان كوكتو. (رداً على تساؤل حول "الأدب، والفكر المعاصر والسينما" في (دفاتر الشهر، رقم ١٦ –١٧، ١٩٢٥، عدد خاص مكرّس كلياً للسينما).

عندما أشاهد أفلام شارلي القديمة، أنا لا أضحك بالطريقة نفسها. أنا أفكّر بكافكا.

إنّه أمر طبيعي أنّ هذا القوس العظيم في فيلم "حمى البحث عن الذهب" في قمّته، يجب أن يصل أخيراً إلى المذهل "السيّد فيردو".

سألته مرّة : لماذا أنت حزين؟

أجاب: "لأني أصبحت غنياً عندما لعبت دور الرجل الفقير".

ولكن، بينما هو جعل المخفي مرئياً بالنسبة للجميع، أبقى زاوية مظلمة في نفسه .زاوية لا أحد يستطيع المساومة بشأنها .

سيسقط هذا الظل عبر أعماله الأخيرة.ستغفر هذه الأعمال لمنتقديها إذ ستمنحهم الملاذ فيها.

(رسائل فرنسية، ٣ نيسان، ١٩٥٢)

صديقي شارلي

أليس من الغريب أنه يجب على لناس الطلب أن يشرحوا أنفسهم بشكل خبيث، وأنّه يجب عليهم حصر هذه النفس في زاوية ثم الحد من شأنها ، ليس إلى درجة الإسكات، ولكن إلى كلمات؟ أليس من الغريب أن يقود الحقد البشري ذلك المخلوق الرائع الأنيق إلى فخ (أو، إن كنت تفضّل، إلى وعاء كبير)؟

مرّة، على بحار الصين، رثيت لي شاكياً:" كم عدد الركلات التي يجب أن أتلقّاها قبل أن يمكن لي أن أقول ما أريد قوله؟ لقد أسريت هذا لي عندما قدم شخص غريب تماماً إلى طاولتنا وربت على كتفك. أصبح لون وجهك شاحباً بلون مفرش الطاولة وقلت : "هذا ما حصلت عليه". وأنا وصفت هذه الحادثة في فيلم "بريق الشهرة" .

خارج دور السينما حيث يتم عرض فيلمك، هناك الملصقات الإعلانية التي تقول: "أول دور درامي عظيم لشارلي شابلن". ما هو نوع الأدوار التي لعبتها دائما، ما عدا الأدوار الدراميّة؟

كنت مساحاً لقلعة كافكا. لك قبلاتي.

(مجلة السينما، رقم ١، ٣١ كانون الثاني، ١٩٥٣)

جيمس دين

قد يوصف العصيان على أنّه المفخرة الأعظم بالنسبة للشباب، وليس هناك أسوأ من تلك الأزمنة عندما يعيش الشباب بحريّة زائدة، ولذلك يرفضون الفرصة لكي لا يطيعوا. في رأيي، جيمس دين هو نوع من أحد كبار الملائكة المتمردين ضد العادات: ألم يكن موته هو الفعل الأخير للعصيان، في الرفض القطيع لشهرته الموعودة ؟ وكان الأمر وهو يترك العالم مثلما يهرب تلميذ المدرسة من قاعة الدرس من خلال النافذة ويمّد لسانه باتجاه معلميه.

إضافة إلى ذلك، فكل الشباب المحرومين من العصيان بسبب افتقارهم للأوامر والتدرجات، هم أيضا محرومون من التصوّف وهم يبحثون عن مثل أعلى لهم من لحم ودم.

لكل هذه الأسباب، يعطي جيمس دين فرصة العيش لتلك الأرواح الضائعة في الحد الفاصل بين حضارة ميّتة لم يعرفوها قطّ وحضارة قيد الصنع لا يستطيعون التمتع بها حتّى الآن.

إنّه خيال، حلم شاب كان مروره سريعاً جداً بحيث كبح أياً من آليّات لرحلته: ذلك هو جيمس دين، ولهذا السبب قام حشد من المراهقين برفع تمثال له من الثلج، تمثال أكثر تحمّلا وديمومة من العديد من التماثيل المصنوعة من الرخام.

سيسل دو ميل

السيدات والسادة

لا بد وأننا قد تعاطينا مع مفهوم خاطئ هو الذي يعرقل الفن السينمائي. من الخطأ الاعتقاد أن الجدة تكمن في الموضوعات. بينما في الحقيقة أن مثل هذه الجدة تأتي فقط من الأسلوب الذي يتم معالجتها فيه. إنّه مثل القول إنّي لا

أحب الجنود عندما أواجه الزّواوي وهو ذلك الجندي من فرقة مشاة فرنسية في لوحة فان كوخ، أو أن أقول إنّ لدي حساسيّة من الورود عندما أرى باقة من الورود في لوحة لرينوار.

لن يكون الأمر مهماً إذا كان موضوع الفيلم هو لنسخة الأصلية من النموذج في عمل الرسّام، وإنّه لمن لعار أن يستمر سوء الفهم هذا في وقت خفّض فيه كل من رسّامي الفن التكعيبي والتجريدي من أهميّة دور الموضوع المزعوم إلى الحدود الدنيا المطلقة.

كان سيسل ب. دو. ميل رجلاً مهووساً بالأفكار. كان واحداً من أولئك الرجال الرائعين المجانين الذين يعتقدون أن لديهم مهمّة ويريدون نقلها إلى العالم بأي ثمن. لكن هذه المهمة لم تكن هذا الطموح الساذج، هو طموح امتد وتوسع لكي يطلب لنفسه مذراة يستحقها الملك مارسول، تلك المذراة التي جعلت من سيسل دو. ميل أميراً على الشاشة. هو أسلوبه، جرأته، كتابته اليدوية التي تشبه كتابة الأطفال، وحروفه وأرقامه.

عندما كنت شاباً كانت السينما محتقرة وتعتبر مجرّد مضيعة سخيفة للوقت. فجأة، ومثل الباليه الروسي، غيّر عملان كلّ هذا وتجمّع المثقفون الباريسيون كل يوم، ولعدّة مرّات متعاقبة في دارين صغيرين للسينما على الجادات، أو ما يسمّى البوليفارد، حيث كانت تعرض إحدى هذه الدور القصّة الأولى العظيمة لراعي البقر، ممهورة بالميزات الأصليّة لوليام هارت، بينما كانت دار السينما الثانية تعرض فيلم 'الاحتيال'. من الممكن في الوقت الحاضر بأن نبتسم لحلقة الحديقة والمشهد العظيم مع الحديد المتوهّج ... لكن فيلم 'الاحتيال' هو الذي جعل من السينما اسم 'الإلهام'، ويعود الفضل إلى هذين الفيلمين لأن تصبح السينما صناعة سينما وتكتسب براءات اختراعها على أنها خاصة بطبقة النبلاء والأشراف من الرقي في يوم وليلة.

شيء آخر. العبقرية هي ظاهرة تقديس عيوب تتوقف عن كونها عيوباً نظراً للقوة التي يؤكد فيها الفنان على هذه الأخطاء ويجعلها مثالية.. أنا أعطي

صفة الكمال مقابل أخطاء بارزة تظهر أو تدل على أن فان كوغ، سيزان أو بيكاسو، يكسرون القواعد والقوانين ذلك عندما يتضمّن الكمال أو يعني أشخاصاً مثل ميسونييه، بيل أو أي عدد من فنانين آخرين كان من المفترض منهم حماية فرنسا من تلطيخ لسمعة من قبل أولئك الذين كان عليهم أن يكونوا مصدر فخر وشرف لها.

بالنسبة لي، يقف التذوق لسيئ الطعم جداً لسيسيل. دو ميل. أعلى بكثير مما يطلق عليه لتذوق الجيّد للاعتدال لفرنسي، وهنا، أنا أعبّر عن فخر بأن أقتبس ما قاله عنّي بيجوي: "هو يعرف كم عليه أن يتحمّل للذهاب بعيداً جداً". هل يوجد هناك تعريف أكثر دقة عن الحد الذي يسيطر لحرفي فينا على المريض بانفصام الشخصية داخله .

بالتأكيد هناك حماقة عند سيسل دو ميل، وحتّى ما يسمّى "جنون العظماء"، لكن، كما يقول تريستان عن حبّه لإيسولت، إنّه حماقة لطيفة.

شيئاً فشيئاً، سيتم فهم الأمر على أنّ الفن هو تمرّد ضد القواعد الميّتة ذلك مهما تكن الطريقة التي يتمرّد فيها هذا الفن. هناك خلط بين رفض سيسل. ب. دو ميل الخضوع إلى العقلانية وحكمة الحس السليم وبين الخضوع لمطلب الجمهور، ويجب أن نحيي اليوم وبإجلال ذلك العناد الراقي الذي كان قد جلبه من أجل التواصل مع الأحلام.

مارلين ديتريتش

بالطبع لا نستطيع تقديم مارلين، لكننا نستطيع أن نرحّب بها ونباركها لكونها ما هي عليه. من النادر لأي شخص أن يخطو مباشرة إلى الأسطورة، لأن ذلك يتطلب، أن يكون المرء مسلّحاً من الرأس إلى القدم. مارلين، مثل طفل يلعب لعبة الفرسان على صهوة الحصان، تمتطي أسطورتها الخاصة بها على كرسي منفرج الساقين. أولئك الذين كان عندهم الحظ السعيد لرؤيتها،

عندما كانوا غير مستعدين تماماً لذلك، وهي متربعة على ذلك الكرسي المنفرج تغنّي باللغة بالألمانية "أحبك من كوف إلى فوس" أصبحوا يملكون ذاكرة عن الكمال.

ولماذا لم يكن ذلك الكمال مجرد طوفان عظيم من الجانبية الجنسية ؟ ذلك أنه لو كانت مارلين تقوم بالتعرّي كالمعتاد، إلى الحد المعقول، فلن يبقى منها شيء ما عدا الضروري، الذي هو قلب من ذهب. لهذا الطير من الجنة، هذه السفينة المستعدة للإبحار، هذه الأعجوبة من النعمة، الذي يبدو ريشها وفراؤها من لحم مارلين، سلاح نادر، وفعل فدائي من الإحسان الذي لا يتردد في أن يعبر المحيط للقيام بعمل خيري. يكون الأمر سخيفاً أن أزيد في الكلام، أو أغتنم فرصة أنّها منحتني شرف السماح لي التحدث إليكم عنّها. من الأفضل أن نرحّب بالمرأة ذاتها، التي يبدأ اسمها مع لمسة وينتهي بضربة سوط : مارلين... ديتريتش. (خطاب ألقاه جان ماريه في "حفلة البحر" في مونت كارلو، ١٧ آب، ١٩٥٤).

مارلين ديتريتش: يبدأ اسمك مع لمسة وينتهي بضربة سوط. تلبسين ريشاً وفراء يبدو أنه ينتمي إلى جسدك مثل فراء الحيوان البرّي أو ريش الطير.

إن صوتك ومظهرك هما صوت ومظهر اللوريلي ولكن اللوريلي كان خطيراً. أنت لست كذلك، لأن سر جمالك يتضمن الاعتناء بخط قلبك. خط القلب هذا هو الذي يضعك فوق الرشاقة، فوق الأزياء، وفوق الأناقة: حتّى إنّه يضعك فوق شهرتك، وشجاعتك، وتصرّفاتك، وأفلامك وأغانيك.

جمالك يتحدّث عن نفسه، لهذا لا حاجة للتحدّث عن هذا الجمال. أنا أحيي طيبة قلبك. هذه الطيبة تشعّ، مضيئة من داخل ذلك الرابط الطويل بين المجد الذي أنت، فيضان شفاف يأتي من بعيد ويتلطّف بكرم وسخاء لكي يمتد حتى يصل إلينا حيث نكون.

من اللمعان الملوّن الذي تزيّن به لملابس النسائية في فيلم ' الملاك الأزرق' إلى الثوب المسائي في فيلم ' المغرب'. من الثوب الأسود قياس X27 إلى الريش في فيلم ' شنغهاي إكسبريس '، من لمجوهرات في فيلم ' الرغبة' إلى الزي الموّحد للجيش الأمريكي، من مرفأ إلى مرفأ، من شعبة مرجانيّة إلى شعبة مرجانيّة أخرى، من فيضان إلى فيضان آخر، ومن حاجز بحري إلى آخر. تجلب لنا وبالإبحار الكامل، فرقاطة، سمكاً شرقياً، طائر القيثارة، أعجوبة، مذهلة... هي مارلين ديتريتش .

أس. أم. إيزنشتين

إن معجزة الإنتاج الفرنسي لنرويجي لمشترك في فيلم 'معركة الماء الثقيل' (١٩٤٨) تكمن بأن كل شيء في الفيلم يبدو غير قابل للتصديق لو لم يتم انجازه من أبطال الحياة الحقيقيين للمسرحيّة الذين صعدوا إلى المسرح في سينما ريكس، في النهاية. هذا دليل آخر أن الخيال أصدق من الحقيقة وأنه في حالة الخطأ، لا ينسحب الأمر ذاته على بني البشر. يحتفظ هتلر بكنزه لكن، في مناسبتين، بدلاً من الاضطرار إلى لتعامل مع فاقنر، جوبه الفرسان من قبل حارس المبنى الطاعن في السن.

حارس مسنّ يحمي قدس الأقداس، غرفة لتقطير. إنّه حارس طاعن في السن - وأكثر من هذا رجل نرويجي - الذي يحرس العبارة التي توجد عليها خزينة هتلر لكي يتم أخذها بعيداً، بهذه الطريقة، يتمكن ثلاثة رجال أن يعملوا بدون عائق، ضد جميع الاحتمالات، في خضم سرب من رجال القوات. من سيصدّق هذا؟ هذا ما قد شاهدناه، وبدون شك، تكون أكثر قتناعاً بقصة لم تكن صحيحة.

والطريقة لتي عمل فيها مع 'البارجة بوتيمكين' هي عكس ذلك. هو يخلق القصّة وتصبح أكثر تأثيراً ولفتاً للنظر بسبب التفاصيل الرائعة لتي لخترعها.

لقد اخترع نفس خطوات أوديسّا. اخترع (التربولين) القماش المشمع الذي ألقاه رفاقهم على البحارة الذين كانوا على وشك إطلاق النار عليهم. اخترع موكباً من الناس أمام الجسم.

وشيئاً فشيئاً، علقت لقطات من الفيلم على جدران وزارة الحرب. تمّ في بادئ الأمر تصنيف هذه اللقطات على أنها : "فيلم إيزنشتين" وبعدئذ، "فيلم بوتيمكين". أخيراً أصبحت لقطات وثائقيّة للانتفاضة البحرية .

كنت قريباً جداً من إيزنشتين بعد فيلم بوتيمكين. لقد أعجبت به. أراني العمل في وقت مبكر عن "الخط العام" وأخبرني بعض القصص الجيّدة حول هذا الموضوع.

وهذه واحدة من القصص: بينما كانوا يقومون بالتصوير ذهب إيزنشتين وفريق عمله في رحلة استجمام إلى قرية منفردة. ولعظيم دهشتهم وجدوا على السرير بطاقتي بريد ملونتين. الأولى كانت لبرج إيفيل، الأخرى لكليو دو ميرود. عندما سألوا المرأة الفلاحة حول الصور قالت "إنها صور الإمبراطور والإمبراطورة". بالنسبة لهذه الفلاحة، في ذروة الثورة البلشفيّة، صورة ملونّة، لا تظهر أي شيء، لا تمثّل سوى القيصر أو زوجة القيصر .

هناك قصة أخرى: اعتقد الفلاحون أن الكاميرا كانت تلتقط الصور للنساء وهن عاريات من ملابسهن. هدد الفلاحون طاقم الفيلم بالمناجل. كانوا يعتقدون أيضاً أن صناع السينما تلقوا تعليمات لارتداء القفازات كوسيلة لتوفير الحماية ضد مرض الجذام، أخفت مخالب وأقدام الشياطين. .

يستطيع إيزنشتين رؤية كم هائل من الحكايات المدهشة، جسده الضخم يهتز من الضحك. لقد رأى كل شيء، سمع كل شيء وسجّل كل شيء. وإن هو في بعض الأحيان زخرف الحقيقة، لكنّه لم يكذب قطٌّ. الغاية كانت جعل الحقيقة أقوى وأكثر وضوحاً.

عندما عرضوا فيلم بوتيمكين في مونت كارلو، بحّار سابق من طاقم السفينة كان موجوداً هناك، كتب إلى إيزنشتين: "لقد رأيت نفسي للتو في فيلمك. كنت واحدا من البحارة تحت الترابولين". لكن إيزنشتين كان قد اخترع الترابولين تماماً. لقد أخذت عبقريّته مكان ذاكرة الرجل.

في حضور إيزنشتين، كان غالباً ما يكون لديّ البرهان على انتصار وتفوّق الخيال على الحقائق. كان هناك الكثير من الأدلة لنفس الأمر في آليات صنع رائعته، "تحيا المكسيك".

لسوء الحظ، عدد قليل من الناس فقط من شاهد هذا الانتصار لصناعة السينما. الفيلم الذي يتم عرضه، مأخوذ من لقطات من الفيلم الأصلي: هذا يعني أن اللقطات التي رماها إيزنشتين في سلّة المهملات الورقيّة تحمل ثروة هائلة للعرض .كنّا على وشك أن نصنع فيلماً سوية في مرسيليا. ولقد تمّ تأجيل المشروع بسبب رحلته إلى أمريكا، ولم نوفّق بعدها في الاتفاق على تاريخ للقاء. كثيراً، ما أُغلق عيني، وأرى فيلمنا "الشبح"، أشعر بجسد إيزنشتين الضخم وهو يهتز من الضحك (كارفور، رقم ١٧٩و ١٨ شباط ١٩٤٨). مكرراً قصة الترابولين في البارجة بوتيمكين، كتب كوكتو في مجلته "يوميات رجل مجهول" : "يكتشف الواحد منّا دائماً بأن الأسطورة تأخذ مكان الحقيقة، أيها هذه هي الكعكة التي يتحوّل إليها خبزنا اليومي. سيكون من العبث التكهن كيف، وعن طريق أي مسار متعرج، أو أي جهاز هضمي، ما الذي ينهض ويرتقي وما الذي ينهار. أياً كان من يخترع الأسطورة ويقنع الناس بها سيكون حقاً مجنوناً. باريس، دار نشر غراسيت، ١٩٥٣. صفحة ١٤١ .

جان إبستين

في عالم الفنون، كنت دائماً أفضّل ما هو عفوي أكثر من ذلك الذي يسير في طريق آمن، وأنا بذلك أعني الحوادث التي حدثت وكان لها نتائج وتمت السيطرة عليها.

هناك رجال مرّوا بالصدفة. رجال ارتبط موتهم بالشباب الخالد والأبدي ذلك لأنهم حاربوا ضد التقاليد. ليوم نحن نلقي تحيّة الإجلال والإكبار إلى إبستين، الذي ولد في وارسو في عام ١٨٩٧ وتوفيّ في باريس في عام ١٩٥٣. لم يكن مؤلّف 'القلب المخلص' يبحث عن النجاح مع الجماهير، وغالباً ما كان يربكهم. كانت صناعة السينما وسيلته في التعبير، ومثل الشاعر، كان يحاول أن يستحضر الظلام في داخله لكي يحوّله إلى ضوء.

في هذه الدورة من مهرجان كان، حيث يبدو لي أن لتطور التقني هو المسيطر على المفاجآت لتي تأتي من إنتاج أعمال تفتقر إلى لبراعة ، إعلان هذا الولاء لشخص إبستين أمر له أهمية ومغزى. اللون، العمق، واختراعات أخرى، بينما لا تغيّر بأي حال في قوانين لعبقريّة، إلا أنها ربّما تجبر منتجي الأفلام الشباب، أن يتلمّسوا ويبحثوا أولاً ثم أن يتطلّعوا بعدئذ (كما كان بيكاسو يفضّل أن يفعل)، باختصار، أن تبدأ مرّة أخرى من على ظهر ذيل أطول ثعبان، فيما لا يمكن أن يبدو فشلاً، ولكن على المدى الطويل سوف يكون الشعار الأمثل للنجاح.

بدءاً من فيلم 'القلب المخلص' إلى فيلم 'البنائين'، كانت حياة جان إبستين نموذجاً للتمرّد ضد القواعد، معتمداً فقط في ذلك على قوّة كل من القلب والعقل. عاشت صوره الخيالية وإيقاعات عمله، لوقت قصير جداً، لذلك سنكون ممتنين لأن يكون بين أيدينا اليوم مثل هذا الإيقاع ومثل هذه الصور الخيالية التي تتحلّى بمثل هذه الأناقة وهذه لقوّة.

سوف يتحدث إليكم 'آبيل غانس' عن كتب إبستين. أترك هذه المتعة له. الشيء الأول الذي سوف ترونه هو رحلة قصيرة من روبرت ماكير : سيتم عرض الرحلة في ٢٤ لقطة في الثانيّة التي لا تأخذ الشيء الكثير من الفيلم. على العكس، تشدد لسرعة على تأثير عالم الدمى في الأشكال الإنسانية : اتجاه إبستين مال للتو باتجاه هذا المنحى. بصرف النظر عن التأطير الحرفي

والماهر للصور، فسوف تلاحظ كمشاهد التناقضات الغنيّة : تشبه هذه الصور تشكيلات لوحة زينيّة زخرفية، من فضة صلبة أو زجاج توضع في منتصف الطاولة.

تحيّة أخيرة إلى جان إبستين، وإلى "لانغلوا"، ذلك التنين، الذي يحرس خزائنه.

(دفاتر السينما، رقم ٢٤، حزيران، ١٩٥٣)

جو هامان

منذ وقت مضى، في الذكرى الأخيرة لوفاة غاري كوبر، عرض التلفزيون الفيلم الذي يصف فيه العصر البطولي للغرب الأقصى، مرفقاً بصور عن تلك الفترة تمّ اختيارها من قبله.

تلك الصور القديمة التي تسبق تاريخ صناعة السينما، أصبحت أكثر أهميّة وذات مغزى وهي جامدة لا تتحرك وكأنها منحوتة أكثر مما كانت عليه عندما تم وضعها في الحركة من قبل مخرجي الأفلام التي كانت مصدر إلهام لهم.

اللافت للنظر في هذه الصور الصامتة، هو دائماً ذلك النبل المتوحش في وجوه ومواقف الشخصيّات: وجوه ومواقف مصحوبة بجمال متوحش يهيمن على آثار وندب الجريمة .

يأتي هذا الجمال الساحر والآسر من حقيقة أن كلاً من النساء والرجال، سواء أكانوا كباراً أم صغاراً، قد استناروا بالإرادة لتحقيق نواتهم وثرواتهم، أو كان عليهم أن ينأوا بأنفسهم بعيداً عن عالم الجريمة في المدن .

في عصرنا، الذي هو عالم مرهق، عالم يحاول التغلّب على ملل الحياة بالهروب إلى عوالم أخرى، يبدو هذا الفيلم مدهشاً في نضارته الهائلة : إنها دراما النفوس الطموحة التي تقتصر على عالم الإنسان والتي لم تنظر بعد في تكريس طاقاتها لخدمة مثالية خارج كوكب الأرض.

يبدو لي أن شخص جو هامان يختصر جرأة هذه الحشود، التي تم تقديم شخصياتها الرائعة لنا في شخصيّة غاري كوبر.

شيئاً فشيئاً، يأخذ العزم الذي لا هوادة فيه في البحث عن الذهب المخبأ تحت الأرض مكان البحث في حد ذاته، ويشكّل صياغة الذهب الإنساني الذي ميزاته التي لا تنسى محفوظة في بضع صور فوتوغرافية بسيطة لا قيمة فنيّة فيها.

أفهم أنه في أدب الأطفال، القوافل، العربات، الأحصنة، السهام الأسلحة النارية، وأحزمة الخرطوش أكثر مبيعاً من الخيال العلمي ويعطي غذاء أكثر إلى الطفولة من طيّاري السفينة الفضائية.

بالرغم من ميلي للاعتقاد أنّ الشعر هو قمّة بل ذروة العلوم، فأنا أواسي نفسي لمعرفتي أن تلك الآلات والروبوتات تحفّز مخيلة الشباب أقلّ من قبعات الرأس الهنديّة والمخاوف في فيلم "حمى البحث عن الذهب".

إذا أردنا أن نجد كوكباً آخر عانى من حادث لصدفة نسميه الحياة، فيجب علينا أن نسافر إلى خارج مجموعتنا الشمسية التي ستكون بكل أسف مأهولة من قبل عوالم المستقبل أو عوالم ميتة.

هذا يترك لنا وقتاً للاستماع إلى رجل مسحور بشجاعة مغامرين، نعتبرهم سذجاً، إلى حين يأتي ذلك الوقت عندما يواجهنا المستقبل بالسذاجة التي نعيشها في وقتنا الحاضر.

إن سرّ اللانهاية يعني أنّه لا يوجد سر هناك، أو على الأقل إنّه سر فقط إلى حد نعتبر فيه تطور بحثنا لفهم آليّة سوف تبقى مستعصية على فهمنا إلى الأبد.

دعنا نعترف أن في جو هامان شاعراً نشيطاً، وحكواتياً راوياً للقصة القادر على عيش قصصه.

(مقدّمة إلى كتاب جو هامان الغرب الأقصى، باريس، اجتماعات المؤلفين الفرنسيين، ١٩٦٢)

لوريل وهاردي

يا لمدينة ' فيلفرانش' المسكينة! كيف يستطيع شعرها العنيد ، أو الأناقة الرائعة للأسطول الانكليزي الراسي تحت ضوء شرقتي المصنوعة من الرخام والحديد ، أن يلامس الأرواح التي تم تشكيلها من قبل لوريل وهاردي؟ هذا لا يعني أني أقلل من شأن لوريل وهاردي أو أستخفهما. أنا أحبّهما. إنهما مثل الأطفال أثناء اللعب. هناك أوقات عندما كانت تمثيليّتهما الهزليّة تقدّم على شكل قصائد غنائية منقلتة لا يمكن السيطرة عليها وانهيارات إلى السماء والموت. أشك فيما إذا كان الجمهور هنا في 'شارع بويلو' المتواضع مستعد للسخريّة على أقل إشارة إلى طبقة النبلاء أو المعاناة، أن يكون بإمكانه تقدير السحر المذهل لهذين لمهرجين الأمريكيين. يقدّر زمن السقطات المضحكة، الصحون لمتطايرة على الرأس ودلاء الماء البارد.

(باريس – المساء، آب ١٩٣٥)

مارسيل مارسو

إن التمرين النموذجي الذي أنتم على وشك أن تشاهدوه يتألف من ترجمة صمت بصمت آخر. من خلال السحر الشاحب الذي ورثه من ديبورو، ومن المسرح ليباني، يقلّد مارسيل مارسو لصمت الخادع للسمك والزهور. إنه يثير في ظروف غامضة تلك الحياة النبلاتية التي في الأفلام والتي يتم تسريعها تظهر على أنّها غنيّة في اللقطات تماماً غنى حياة الرجال. باختصار، هو يتحدّث.

يخترق صمت 'التمثيل الإيمائي' حاجز اللغة، يقدّم لنا بول بافيوت شخصيّة 'بيب'، تلك لشخصية الساحرة التي اخترعها مارسو.

تأتي هذه لشخصيّة بيننا على رؤوس أصابع القدم، مثل لص مع افتراض مرعب من ضوء القمر

(نسخة غلاف عن التمثيل الإيمائي، من قبل بول بافيوت، ١٩٥٤)

جان بيير ميلفيل

في الحقيقة كان العمل مع جان بيير ميلفيل المركب الوحيد للصداقة التي فيها تحولت الرواية إلى فيلم من مرحلة فك البكرة إلى الشاشة. أعتقد أنّ كتاب"الآباء الرهيبون "عانق ميلفيل بدون صعوبة، كما لو كان مؤلّفه.

حججنا كانت تلك النقاشات التي تحدث بين أصدقاء حقيقيين مخلصين، وأنا حزين أحياناً لأنّ اضطراب باريس فصل أحدنا عن الآخر. حزيران ٢٨، ١٩٦٣.

(عن جان بيير ميلفيل، من قبل جان فاغنر، باريس سيفير، ١٩٦٤)

جيرار فيليب

الكمال بالمجد،

ماذا؟ السيد! ماذا؟ أمير هامبورغ! ماذا؟ كل هذا الشباب المتألّق، الشباب المغرم والمنتصر أنتج نفسه ووقع أسيراً في شرك شخص جيرار فيليب!.

في رسالة حول راديغويه، سألني رومان رولان: "كيف سمح لنفسه أن يقهره الموت بعد أن كان قد حفر مخالبه عميقاً في الحياة ؟"

كيف سمح لنفسه أن تقهر جيرار الشجاع. مسيرته النبيلة كانت مثل القوس. نسأل لماذا هذا القوس أطلق مثل هذا السهم في قلوبنا؟

هناك قدر كبير من الغموض لا يستطيع أحد أن يكشفه، ما عدا ما يكون في صورة طائر الفينيق، الذي من بلد إلى آخر يضحّي بنفسه لكي يكون متجدداً ويولد من جديد، أو القصص الخرافيّة حول أبي الهول أو"مينوتور" من كريت - هو حيوان خرافي نصفه ثور ونصفه رجل - الذي يطلب بأن الأصغر سناً والأجمل يجب أن يضحّى من أجله.

وينبغي أن نخشى من المعجزات.

مع ذلك، يصعب الاعتراف أن مثل ذلك لحظ السعيد كان قصيراً بالضرورة، واحدنا يوّد لو يلعن لقدر ويصرخ .

(تشرين ثاني ٢٦، ١٩٥٩: رسائل فرنسيّة، رقم ٨٠١، ٣ كانون أول، ١٩٥٩).

مثل جان ماريه، كان جيرار فيليب نموذج ممثل تراجيدي لا تشوبه شائبة .

يلزم الفيلم الكتّاب العثور على ممثّلين من نفس الفئة العمريّة للشخصيّات التي يلعبونها: تريستان حقيقي، روميو حقيقي، والمراهقان ايسولت وجوليت. أدّى مثل هذا الوضع في المسرح إلى الطلب من الجمهور تأديّة الأدوار، ولكن لم يتم تلبية الطلب، لأن الممثّلين الشباب الذين كان عليهم لعب أدوار الأبطال والبطلات لم يكن لديهم الأكتاف القويّة التي يملكها هؤلاء الممثلون ولم يكن الأمر أيضا أن يكونوا من نفس لفئة العمريّة كما هو في القصة ذلك لأن الموهبة فقط هي لتي تصنع الاقتناع لُهم كذلك.

وبسبب عدم وجود ممثّلين تحت الطلب للحضور، فقد استبدل الكارتل أي لتحاد المنتجين، والمديرين، والأزياء ومواقع لتصوير.

تاريخيّاً، كان جان ماريه منتبهاً من قبل ذكرياتي عن مونيه- سولي ، لوسيان غويتري، وإدوار دو ماكس أول من تجرأ في فيلم " الآباء الرهيبون " على التخلص من التحفظ الذي كان ضرورياً على الشاشة، لكنّه مميت على المسرح.

ومع ماريه، وضع جيرار فيليب جانباً قوانين صناعة السينما، تلك القوانين التي كانت قد حرمت المسرح من قياداته، ولهذا رأيناه في كل من "كاليغولا" و"لو سيد" وهو يجمع بين حماسة شبابه وحكمة غامضة والذي على ما يبدو قد وهبت له من قبل جنيّة طيبة.

كانت كل الجنيّات في مهده، في سرير ولادته. ولكن على لمرء أن يكون حذراً من آخر واحدة من تلك الجنيّات ومن جيرار عندما قالوا له "سوف تكون شهرتك قصيرة". لقد كانت على خطأ: كان لدى الجنيّات لطيّبات بعض الخدع اللطيفة لكي تلعبها وكان ردّها على هذا لتهديد بالقول: "سوف نؤكد أنّ شهرتك القصيرة ستكون قويّة بما فيه الكفاية لتستمر لوقت طويل".

الحقيقة أنّ عمالقة المسرح المحتفى بهم وتماثيل المرأة التي تقوم مقام العمود في دعم المعبد، مونيه، سارة برنار، ريجين، وغوتري، لم يكونوا ليستمروا لبضعة أسابيع في الحياة التي يفرضها كل من رجل الضرائب، السينما والراديو والتلفزيون على نجومنا الشباب.

والحقيقة أن هؤلاء لعمالقة أجهدوا أنفسهم قليلاً: استمتعوا بحياة فارهة اعتمدت على فراء الدببة أو تسكعوا على تراسات مقاهي الجادات، إن من الحقيقي كذلك أن سرعة الحياة المعاصرة تداعب أعصاب الممثلين الشباب وأن السكينة والسهولة التي يدعمون فيها أدوارهم المتطلبة الملحة يتم شراؤها بالإعياء الشديد. لكن جيرار فيليب عاش حياة هادئة، وبينما كانت الذخيرة الفنيّة لمسرح الشعب الوطني قاسيّة وصارمة في التعاطي، كان يعرف كيف يسترخي في الدولة وأن يقبل الغرامة بجانب قبول لعاطفة غير المشوبة لزوجته لتي كان يعشقها ولها.

لا، تماماً مثل ريمون راديغويه، عندما يتوقّع سلفاً الحظ الطيّب عند التقدّم في السن، لذلك سكب عبقريّته وأفرغ كل صناديقه ولكن بمعدّل مشوش غير منتظم، بهذه الطريقة أنفق جيرار فيليب ثروته الروحيّة دون أن يحسب الثمن ويستنزف قلبه إلى نقطة الإفلاس. ويا للروائع لتي خرجت من بيت الكنز والتي أغدقت علينا بسخاء .

في ذلك المساء عندما كان يعرض مسرحيّة " لو سيد" وبعد أن وزع كل الكادر عبر المسرح، كنت ستعتقد أنّه سيختار نفسه بعدهم : هذا ما فهمته من الطريقة التي نزل بها من المسرح إلى الجمهور في نهاية مناجاته .

تبقى لحظة لا يمكن نسيانها، بالنسبة لي يمكن مقارنتها بتلك اللحظة عندما كان جان ماريه، وهو مستلق على أطراف 'مسرح السفراء' وهو ينتظر الدموع أن تنسكب من أعماق كيان ميشيل.

وهذا هو السبب في أنني أقدم لآذان الجمهور مصارعي الثيران هذين على المسرح .

(المشهد، رقم ١، ١٩٦٠)

فرانسوا رايشنباخ

يتضمن مهرجان كان عدة درجات من النجاح. هناك نجاح متأخر مؤجل، ونجاح حاسم انتقادي، ونجاح مع الجمهور ونجاح مع هيئة التحكيم، والأخيرة تأتي في قمّة البقيّة مثل تاج. نال فيلم فرانسوا رايشنباخ الجدير بالإعجاب' أمريكا الغريبة، عام ١٩٦٠' الجولة الأولى، ولكن كان ما يزال عليه مقارعة المشكلة النهائيّة والأخيرة، التي لم تكن سهلة – وأنا أقول هنا كشخص مطّلع، ذلك لأني كنت لعدة مرّات رئيساً للجنة التحكيم قبل أن يتم منحي اللقب الأفلاطوني كرئيس فخري في مهرجان كان.

أعتقد أن رايشنباخ كان ضحيّة لظاهرة أفهمها، لأني كنت قد عانيت من هذه الظاهرة بنفسي : وهي أن تلقي نظرة سريعة على العالم (سوف يقول القديس سيمون، يرميه بنظره) تزعج العادات، وتظهر الأشياء من زاوية حادة، جرى إرباكها بسهولة بالاتهام والنقد. وينطبق الشيء نفسه على نمط قريب من الكاريكاتير، على الرغم من عدم الوقوع فيه والذي فقط يتوقف أن يدهشنا في المدى الطويل. كان يتم التعامل مع كل من فان كوخ، وسيزان، وتولوز–لوتريك على أنّهم رسّامو كاريكاتير، ومازال بعض الجهلة يعتبرون بيكاسو مجرّد مهرّج. ولأن الأمر يبدو غريباً، أسمع بين الحين والأخر ما يقال بأني ألقي نكتاً على الناس وانّه من السذاجة من أي شخص على أخذ

بعض من أعمالي على محمل الجد. لا يسأل هؤلاء الحمقى أنفسهم ما المكاسب التي يجنيها الفنان من مثل هذه الحيرة، أو لماذا يجب عليه أن يدّمر صحته الروحيّة بدون أي سبب وجيه، ويهين إلهامه ودعوته الكهنوتية.

على أيّة حال، الكلفة السخيفة للفيلم تدين له بالنجاح اللحظي، ولكسر قانون الإلهام، الأمر الذي يتطلب انتظار عقول الناس لتصبح معتادة على ما أطلق عليه بودلير : "التعبير الأخير عن الجمال".

لم أكن موجوداً في "كان" في تلك الأمسيات، عندما تمّ عرض كل من الأفلام "المغامر"، «الربيع العذري» "ولحن الترانيم المعتدل". لقد قيل لي إن موقف الجماهير المدعوة كان مخزياً جداً بحيث إني أتفق مع الملاحظة التي كتبها "لو دوكا" في صحيفة موريس بيسي، عندما قال إنه كان ينبغي أن يتم توبيخهم. لو كنت هناك، لما ترددت عن القيام بذلك.

من الناحية الأخرى، لم يكن هناك ضجة حول فيلم رايشنباخ الذي كنت قد رأيته. الجمهور لا يرى سوى العاطفة التي يدير سائحنا الشاب عينه الثالثة على الناس وهم في حالة العشق حتى النهاية وبمنأى عن الشعور ومحصّن ضد الشعور بالسخرية الذي يشلّ المجتمعات المتحضرة. اعتبر فولتير أنّه، ومع وصول الناس إلى درجة الذكاء الخارق يفقدون القدرة على إطلاق أفكار جديدة.

في موكب من التناقضات التي يعرضها الفيلم أمامنا، هناك فقط النصل هي التي تتحطّم، تشتبك وتوحي بفنّ رقص "الكوريغرافيا" المبهر لفتيات المبارزة في فرقة هوفمان .

سيكون ضرباً من الجنون الخاطئ في هذه المبارزة المبهجة لهجوم مسلّح، أنا أتساءل ما هذه الحيلة الشيطانيّة التي سمحت لصديقي العزيز سيمينون بأن يؤخذ فيها على حين غرّة خاصة وأنّه خبير سابق في فن تجاوز على ما هو فوق المتوسط والكشف عن الكنوز.

من المسلم به، أني لم أكن جالساً على طاولة الحكّام: من السهل إطلاق الحكم على القضاة، وبينما أعتقد أن المهرجان ينبغي أن يساعد أعمالاً جديدة، فإنّه من المفيد وبنفس القدر إعطاء ختم الموافقة على تلك الأفلام التي قد أثبتت النجاح فعلياً.

إنّه من صلب عمل لجنة التحكيم أن توافق بالإجماع على تفضيل بعض الأفلام وإهمال أفلام أخرى. وإني مندهش إن كان سبب فشل فيلم رايشنباخ (أنا أعني الفشل في الحصول على جوائز) هو ذلك السبب الذي نقل لي.

في هذه الحالة، يمكنني تقديم الأدلة في الديباجة التي كنت قد سجلّتها والتي بقي منها مقطع واحد فقط. هذا يثبت حسن نيّتي ويظهر بأن قضيتي للدفاع ليست هي مناورة اللحظة الأخيرة.

جان رينوار

لدي حسن حظ لأني أمتلك في غرفة نومي في الريف، واحدة من تلك اللوحات القليلة التي رسمها رينوار والتي يمدّ فيها لسانه فوق وظيفته المدرسيّة. وكلّما أشاهد فيلماً لجان رينوار، أو، واحدة من مسرحياته (في الحقيقة، أنا أعرف واحدة فقط من هذه المسرحيّات). أحترم وفاءه لهذه اللوحة، التي تحمي قلب الطفل لديه، ذلك بأن تلفّ هذا القلب في فواكه تحمل ألوان قوس قزح موضوعة تحت الشمس.

إذا كان هناك أي علاقة عائليّة بيننا، فستكون في الطريقة التي نختار بها الممثلين في فيلم على أساس نمطهم الروحي أكثر مما يتعلق بجاذبيتهم الجسدية.

ملاحظة: أفلام الأبيض والأسود تملك أيضاً ألواناً. (دفاتر السينما، رقم ٨٢، نيسان، ١٩٥٨). وسيكون من الغريب بالنسبة لابن رينوار أن يكون راضياً فقط لمجرّد اللعب مع الأشباح، حتّى إذا أضاف اللون ظهوراً للحياة.

أفترض أنّ جان رينوار كان يحتاج إلى مشهد اللحم والدم. على أية حال، في لقاء حديث العهد مع مخرجي الأفلام، أسرّ لي رينوار عاطفته السريّة نحو المسرح.

في غرفة نومي في الريف، لدي عدة لوحات تمّ فصلها من سلسلة من اللوحات، وتعلّمت من ماتيس بأن رينوار كان ينظف بطريقة سحرية فرشاة ألوانه في نهاية كل يوم عمل.

أنا أنظر إلى هذه اللوحات الآن. جان، ورأسه وشعره المتدلي على كتفيه ووجنتاه المتوردتان، وهو يتكئ على المقعد ويمدّ نهاية لسانه.

يبدأ بكتابة مسرحيته، هذا ما كان يحدث بالتأكيد. وأنا أتساءل إذا كان عمله المثير للإعجاب في فلم لم يكن بالنسبة له أكثر من مجرّد عمل ترفيهي في عطلة.

لذا فأنا أحيي كلاً من الطفل والرجل في شخص رينوار، أقدّم لهما أطيب تمنياتي القلبيّة.

(برنامج من أجل أورفيه، على مسرح النهضة، ٣ آذار، ١٩٥٥)

بيـري ترنكا

المرة الأولى التي نلت فيها الحظ الطيّب للقاء هذا الرجل الرائع والاستثنائي، كانت تتعلق بفيلمه المقتبس عن قصّة لهانس كريستيان أندرسون، تحت اسم ' عندليب الإمبراطور'. طلب مني كتابة سيناريو الفيلم.

في يوم العرض الخاص، وجهت الدعوة إلى أربعة أو خمسة من الأصدقاء، تم إعطائي الدميّة المتحركة التي تمثل الإمبراطور لكي يتداولها الجميع. عند هذه النقطة، لاحظت شيئاً مدهشاً: هو نوع من الاحترام الموقع في أنفس طاف بين أصدقائي. ما كانوا ليجرؤوا على ملامسة أو مقاربة تلك الشخصيّة السحريّة الغامضة للإمبراطور، سواء كانت هذه الشخصية ممثلاً أو

دميّة متحركة. ولكن هي روح ترنكا هي التي كانت قد تبنت هذا النمط أو الشكل. ربما يتخيل أحدنا كم هو مخيف أن نتعامل مع النفس وتمريرها من يد إلى أخرى وكأنها مجرد قطعة من الفن.

لقد عاش الإمبراطور الصغير لوقت طويل في غرفتي في القصر الملكي. ولكن، كونه إمبراطور لصين، أصبح إمبراطور سيام، ذلك بسبب قططي السياميّات. لعبت هذه لقطط مع الإمبراطور ولعقته، ولاطفته بكثرة شيئاً فشيئاً حتّى اختفى. في النهاية، ارتد الإمبراطور إلى أصله، إلى ما يجب أن لا يتوقف عن كونه : روح تم تحريرها، عائدة إلى أصولها، هذا يعني القول، امتزاج هذه الروح مع روح ترنكا، وهكذا يكون باستطاعته مرّة ثانيّة أن يعطيها لحماً ويخترع شكلاً جديداً ومغامرت جديدة لها.

وشيئاً فشيئاً، استطاع ترنكا أن يعتصر الزيت للخروج وأن يربط بين عدد لا يحصى من المبادرات، التي من خلالها يبدو أن صبره وصبر فريق العمل لديه قد سرق سرّ الحياة من الطبيعة.

هناك شيء رائع حقاً حول هذه الأفلام التي يكتشف فيها ترنكا حقيقة غير واقعية، بدلاً من الحيوانات الإنسانية الشائعة من الرسوم الكاريكاتورية. لا شيء أبداً في عمله كاريكاتيري ويكمن النبل لديه في تمكين ما كنّا في مرحلة الطفولة نحاول أن نصدقه من خلال القوة الوحيدة للخيال.

جميع الأطفال يقومون بتحريك الدمى وجعلها تعيش سراً. وهنا لدينا ساحر تجلب تعويذاته أحلام الطفولة إلى حيز الوجود.

رأينا البارحة مساء في فيلم " تروفو" المعجزة التي نجح فيها جان بيير (ليود) في فيلم "جولة القوة" التي لا يجرؤ أكثر الممثلين موهبة على تحقيقها. مقابلته مع الطبيب النفسي، هي مثل فريق من السود وهم يلعبون كرة السلّة، عندما يقول الناس: "نعم، لكن هذا ليس رياضة"، أو هي من عمل مشعوذ يخدع أو يغش بالورق، والذي ربما يقولون عنه : نعم، لكنّه يغش بالورق.

باختصار، هديّة غريبة رفعته فوق مستوى التقنية وسمحت له أن يسجل انجازاً في كل رميّة .

هذا الامتياز تماماً مثل الشعر الذي يملكه كل الأطفال والذي يفقده الكبار البالغون، إلا إذا كانوا غير مهتمين بما فيه الكفاية لحجز زاوية غامضة له.

إن فن ترنكا هو عالم الطفولة والشعر، إنه مثل جنّة عدن، التي للأسف تدفعنا متطلبات الحياة يومياً للابتعاد عنها.

انضموا إلي لو شئتم، بتوجيه الشكر له لأنّه سمح لنا لكي نؤمن بأن الملاك الحارس لم يقفل الباب عنّا إلى الأبد.

(رسائل فرنسية، رقم ٧٧٣، ١٤ أيار، ١٩٥٩)

أورسون ويلز

التقيت أورسون ويلز في عام ١٩٣٦ في نهاية رحلتي حول العالم. كان ذلك في هارلم عند عرض مسرحيّة ماكبث من قبل فريق أسود من الممثلين، كان أداء غريباً ورائعاً وأسرني بفضل أداء غلينوي، ويستكوت ومونرو ويلير. كان أرسون ويلز في ريعان شبابه. جمعنا ماكبث مرة ثانية في مهرجان فينيسيا عام ١٩٤٨. والأمر الغريب جداً أني لم أربط بين ذلك الشاب اليافع الذي لعب دور 'ماكبث الأسود' وذلك المخرج المشهور الذي كان سيريني 'ماكبث' آخر (وهو فيلم له) في مسرح صغير على الليدو، (وهو ملهى ليلي على شاطئ رملي). هو الذي ذكّرني ،أننا كنا في بار في فينيسيا عندما كنت قد أشرت إليه في المناسبة الماضية بأنه عادة بالإمكان التمويه على مشهد المشي أثناء النوم على خشبة المسرح، في حين أعتبر أن يكون ذلك حاسماً.

إن فيلم ' ماكبث' لأورسون ويلز هو فيلم مونيت maudit، ذلك في المعنى النبيل للجملة التي نستخدمها لدعم مهرجان بياريتز .

يترك فيلم ' ماكبث' لأورسون ويلز مشاهديه صماً وعمياناً وأجزم بأن أولئك الذين يحبون ذلك - بمن فيهم أنا شخصياً- هم قلة جداً. لقد صوّر ويلز الفيلم بسرعة كبيرة بعد عدد كبير من البروفات - هذا يعني أنّه أراد أن يستمر ويبقى مع النمط والنموذج كما هو الأمر في المسرح، محاولاً إثبات أن بإمكان صناعة السينما أن تضع أي عمل تحت 'عدستها المكبّرة' وتجاهل ما يجب أن يكون نمطاً لصناعة السينما. أنا لا أوافق على المختصر 'سينما' بسبب ما يمثله. في فينيسيا كُنت تسمع الناس وهم يكررون نفس العبارة بشكل ثابت: 'إنها سينما جيّدة' أو 'إنها سينما غير جيّدة'. لقد اعتدنا الضحك على مثل هذا، وكما يمكن أن تتخيلوا، وعندما أجريت المقابلة نحن الاثنين معا على الراديو، أجاب كل من ويلز وأنا، أنّه يجب أن نكون سعداء بمعرفة ماذا كان يعني فيلم 'سينما جديدة' ولم نطلب أي شيء أفضل من معرفة الوصفة حتى نتمكن من متابعتها .

إن فيلم 'ماكبث' لأورسون ويلز هو عمل قوة عارضة وحشية. يضعون على رؤوسهم تيجاناً من الورق المقوّى، ويرتدون جلود حيوانات مثل سائقي سيّارات بمحركات قديمة، يتحرّك أبطال المسرحيّة باتجاه ممرات المسرح وكأنّه سكة قطار تحت الأرض يشبه الحلم، موجود في الأقبيّة المخربّة التي تنزّ منها الرطوبة وعبر مناجم الفحم الحجري المهجورة. لم تترك لقطة واحدة للصدفة. الكاميرا دائماً موجودة في عين المكان، الذي منه عين القدر تختار أن تتبع ضحاياها. في بعض الأحيان، نتساءل في أي عصر ما يظهر هذا الكابوس، وعندما نرى ليدي ماكبث لأول مرّة، وذلك قبل أن تنسحب الكاميرا إلى الخلف لكي تكون حيث تكون هي موجودة، نحن تقريباً نراها سيدة في ثوب عصري وهي مستلقية على أريكة من الفراء بجانب هاتفها.

يجلب أورسون ويلز موهبة ممثل تراجيدي كبير لدور ماكبث، وفي حين أن لهجة اسكتلنديّة يتم تقليدها من قبل أمريكي قد لا تطاق إلى الآذان الناطقة بالانكليزية، يجب أن أعترف أن ذلك لم يعد يزعجني، وبأنني لن أفعل

ذلك ولو كنت أجيد الانكليزيّة بطلاقة، لأنّه ما هو متوقّع فقط هو أن تلك الوحوش الغريبة ستنطق بلغة متوحشة كلمات شكسبير التي ستظل كلماته.

باختصار أنا محكّم متواضع وقاض أفضل من الآخرين، أي إنّه، بدون وجود أي شيء يعرقل تقديري، كنت قد اشتركت كلياً في المؤامرة ومضايقتي وعدم راحتي كان يأتي من ذلك وليس من عيب في اللفظ.

أخرج ويلز الفيلم خارج المنافسة في مهرجان فينيسيا وتم عرضه في مهرجان 'أوبجيكتيف ٤٩' في عام ١٩٤٩، في 'صالة لكيمياء' وكان الفيلم يلاقي نفس الاعتراض في كل مكان. الفيلم هو خلاصة وصورة عن أورسون ويلز، شخصيّة تسخّف وتقلل من قيمة التقاليد، وتحرز النجاح من خلال ضعفه هو. أحيانا تكون جرأته ملهمة وولدت تحت مثل هذا النجم المحظوظ بحيث أن الجمهور يسمح لنفسه أن يكسب – على سبيل المثال في لمشهد من 'المواطن كين' حيث يكسر 'كين' كل شيء في غرفته، أو قاعة المرايا في فيلم 'السيدة من شنغهاي'.

ومع ذلك، فإن الحقيقة هي أنّه بعد الإيقاع المدغم لفيلم 'المواطن كين' توقّع الجمهور تعاقب سلسلة من الاختزال وخاب ظنّه بالجمال الهادئ لـــ (آل أمبرسون الرائعون). لم يكن من السهل متابعة نبرات لصوت والمداخل والمخارج التي نقلتنا من الصور غير العادية للمليونير الصغير، مثل لويس الرابع عشر إلى الفوران الهستيري لعمته.

الذي صدم جماهير الجاز والمولعين بالرقص كان ويلز الذي كان مهتماً ببلزاك، ويلز ذلك العالم النفساني، وويلز الذي يعيد بناء بيوت استعماريّة كولونيالية أمريكيّة. لقد أعادوا اكتشاف ويلز في فيلمه لمربك 'السيدة من شنغهاي'، ولكن أضاعوه ثانيّة في فيلم 'الغريب'، وهذا الانكفاء أعادنا إلى الوراء إلى ذلك الزمن عندما غادر أورسون ويلز روما كي يعيش في باريس.

إنّه يشبه العملاق صاحب وداعة النظرة لطفولية، شجرة مزدحمة بالطيور والظل، كلب كسر مقّوده ونهب لكي يستريح مضطجعاً في السرير من مفرش الورد، وهو المهمل النشيط، مجنون حكيم،و هو في خلوة يطوقها حشد من الناس، طالب نائم في لصف، شخص استراتيجي يتظاهر أنّه مخمور عندما يريد أن يترك لوحده.

أفضل من أي شخص آخر يبدو غير مكترث بالقوة الحقيقية، متظاهراً أن يكون تماماً بأنه على غير هدى ويسير منقاداً وعينه نصف مفتوحة. هذه الطريقة المهملة أثّرت عليه في بعض الأحيان ومثل دب في سباته، حماه من البرد ومن القلقلة الشديدة في عالم السينما. ألهمته أن يبحر، أن يترك هوليوود وأن ينجرف نحو رفاق آخرين ومنظورات واتجاهات أخرى.

في الصباح عندما غادرت باريس إلى نيويورك، أرسل لي أورسون ويلز لعبة على شكل ساعة آلية، لها شكل أرنب أبيض رائع تلوي أذنيها وتقرع الطبل. لقد ذكرتني هذه اللعبة بالأرنب الطبّال الذي ذكره " أبولينير" في تقدمة " بيكاسو – ماتيس " إلى معرض" بول غويوم " والذي بالنسبة له يقف ممثلاً المفاجأة التي تقدم التحية لنا ونحن على زاوية الطريق.

كانت هذه اللعبة الفخمة الشعار الحقيقي لويلز، وتوقيعه الحقيقي، وعندما أحصل على أوسكار من أمريكا تظهر امرأة تقف على طرف أصابع قدمها وفي فرنسا عندما تمّ منحي النصر لصغير لسموثريس، أعتبر الأرنب الأبيض من أورسون ويلز هو أوسكار الأوسكارات، وجائزتي الحقيقية.

أكرر القول إن لغة صناعة لسينما، لا تكون في الكلمات. المرّة الأولى التي عرض لي فيها فيلم " الآباء الرهيبون " كانت في سينما سان ماركو في فينيسيا، على هامش المهرجان الذي منه كنت قد أتبعت نموذج ويلز الذي استخدمه في ماكبث وكان يجب أن أنسحب "من النسر ذو الرأسين"، كنا جالسين أحدنا بجانب الآخر.

هو لا يستطيع أن يفهم الحوار بالكامل ولكن عند أدنى فارق بسيط في الاتجاه، كان يضغط على ذراعي بأقصى ما في وسعه. كان العرض متوسط المستوى لأنّه لم يكن هناك ما يكفي من الطاقة الكهربائية في جهاز العرض، وبالكاد يستطيع الشخص أن يميّز الوجوه التي هي مهمة جداً في فيلم من هذا النوع. ولمّا اعتذرت من أجل ذلك، قال لي إن جمال الفيلم هو شيء أبعد من العين والأذن، ولا يكمن في لحوار ولا في جهاز العرض الذي يمكن أن يكون قد عرض بشكل سيء وغير مسموع، دون تدمير إيقاعه.

أنا أوافق على ذلك. في زمن فيلم " آل أمبرسون الرائعون"، على سبيل المثال، إنه يأخذ الفكرة إلى وجهة إيجاد علاج للسحر في تأثيرات الصور الفوتوغرافيّة. ولكن بعد مشاهدة " الآباء الرهيبون" في مقهى فلوريان على ميدان سان ماركو، اتفقنا أنّه يجب ألاّ يذهب لشخص من حالة النقيض في السحر والجمال إلى أخرى، لأن من شأن هذا أن يكون تماماً مثل رسم المناظر لطبيعية التي أعطت تأثيراً فورياً عن الشيخوخة.

في لحقيقة لا ويلز ولا أنا نحب التحدّث عن عملنا. يحصل مشهد الحياة في الطريق. كان بإمكاننا البقاء بدون حراك ولوقت طويل نراقب نشاط الفندق فيما حولنا. إن مثل هذا لجمود وعدم الحركة كان مقلقاً للغاية لرجال الأعمال المشغولين، والخبراء المعنيين في صناعة السينما. كان ذلك مثل تعذيب طائر الجذدول عندما كان يجب على رجال الأعمال المشغولين والخبراء المتلهفين أن يكونوا معاً وأن يخضعوا لإيقاعه. بدأ الناس في الشك فينا. واعتبر الهدوء لدينا على أنه شكل من أشكال التجسس. كان صمتنا مرعبا ومادة متفجرة فعلاً. إذا حدث وضحكنا، كان ذلك يؤخذ على أنّه ترويع. رأيت رجالاً جديين يستعجلون لخطى ويتجاوزوننا بأقصى سرعة، خائفين من أن يوقع بهم. لقد اتهمنا بجريمة مهرجان " الأذى"، على أساس تشكيل عصبة.

كان هذا غير واقعي البتة وقريباً جدًا من شكل الاختلال العقلي الجماعي إلى حد لم أستطع لا أنا ولا ويلز أن نرتب لقاء في باريس.

يذهب هو في طريق. أنا أذهب في طريق آخر. عندما يدخل المطعم يخبره المالك بأنني قد تركت للتو، والعكس بالعكس. كلانا ذكره الهاتف. باختصار، أصبحت اجتماعاتنا ما يجب أن يقال عنها: معجزة. وتحصل المعجزة عندما يجب أن تحصل.

سأترك الأمر لبازان لكي يخبركم بالتفصيل حول جسم متعدد الجوانب من العمل، الذي لا ينحصر عمله في صناعة السينما، لكن في الصحافة، نكتة الهبوط المريخيّة السريعة وإنتاجه لفيلمي " يوليوس قيصر" و" حول العالم في ٨٠ يوماً" قد لعبت كلّها دوراً كبيراً. أردت تقديم رسم سريع لصديق أحب وأحترم والذي هو عبارة عن حشو في الكلام حيث يكون أورسون ويلز معنياً، بما أن صداقتي وإعجابي هي نفسها واحدة والشيء ذاته. (كان هذا النص مقدمة مقالة كتبها أندريه بازان حول أرسون ويلز، نشرت في عام ١٩٥٠ من قبل ب. أ. شافان).

عندما أفكر في الرواية الرائعة التي كتبها هانس كريستيان أندرسون تحت عنوان "كهف الرياح"، والسطور التالية: "دخلت الريح الشرقيّة". هو ظهر بزي رجل صيني، أنا أفكّر بالعزيز أورسون، كأحد الأبناء، إحدى الرياح تزور كهف أمه.

دخل ريح نيويورك. كانت مرتديةً مثل ثياب أورسون ويلز، هبّت هذه العاصفة الخطيرة والسعيدة معاً، ونفخت الروتين والغباء إلى البعيد.

ريح امسترال، تلك الريح الشماليّة لعنيفة التي تهبّ على المقاطعات الفرنسيّة الواقعة على البحر الأبيض المتوسط، تمرضني وتذهلني، لكن "أورسون ويلز" ينشّطني وينعش روحي.

إنّه دلو من ماء حار وبارد لكل شخص يكون في دائرة خطر الوقوع في النوم.

إن الوحوش المقدّسة بالنتيجة جيل ميّت، سوف يتم يوماً ما اكتشاف هياكلها العظميّة وسوف يتساءل الناس عن لحقبة التاريخيّة التي أتت منها .

أورسون واحد من هذه الوحوش، وحش متأنق وخطير، وحش أحبّه أشعر بأني أنتمي إلى عائلته.

(رسائل فرنسيّة، رقم ٨٠٠، ٢٦ تشرين الثاني، ١٩٥٩)

عزيزي أورسون ويلز، كم هو صعب الاستمرار في الحياة عندما يمثل المرء صيغة المفرد في عالم تعددي.. سوف لن نتحدث لغة الاسبيرانتو (لغة دوليّة مشتركة، بنيت على أساس من الكلمات المشتركة في اللغات الأوروبيّة الرئيسيّة) : وهذا وعد.

أعانقك. ميلي ٦ أيار، ١٩٦٢.

(سينما ٦٢، رقم ٧١، كانون أول ١٩٦٢)

إن اجتماع كل من السحر والعنف عند أورسون ويلز جعل منه شاعراً. هو لم يقع أبداً من على حبل البهلوان عندما كان يمشي فوق لمدن وقصصها الدراميّة.

إنّه شاعر أيضاً، ذلك بموجب الصداقة الوفيّة التي يستحضرها إلى أحلامنا وإلى صراعاتنا.

سوف يعرف الآخرون، أكثر منّي، كيف نمتدح عمله. سوف يسرّني الأمر أن أكتفي بإرسال تحياتي الأخويّة.

مصافحته قويّة وأفكّر فيها كلّما أجبرني العمل أن أتغلّب على بعض المصاعب.

(في أرسون ويلز لموريس بيسي، باريس، سيغرس، ١٩٦٣)

روبرت واين

عزيزي الدكتور،

تسأل إن كان هناك حالة لإحياء فيلمك ' كاليغاري' في شكل آخر. يوجد بالتأكيد.

كاليغاري ليس واحداً من هذه الأعمال التي تحتل مكانها بين المختارات الأدبيّة صاحبة المآثر العظيمة. نحن لم نعجب بهذا الفيلم: حتّى إنّه أزعجنا في عدة طرق وبأكثر من طريقة واحدة. لكن - هذا أفضل - أحببناه، وحافظنا على ذكراه في داخلنا. وهكذا فإنّ أعمالاً معيّنة تتوزع في داخلنا مثل الدم السحري وأصبحنا مسحورين، ساحرين ومبتهجين من لنشوى، إضافة إلى أنه يصبح بإمكان هذه الأعمال أن تستعيد معناها الأصلي: السحر كونه رابطة مميّة بين الكائنات، الساحر هو نوع من السوط الذي يدهش كل شيء ونشوة الطرب هي قبضة تمزقنا لنصبح خارج أنفسنا.

فيلمك الأول كاليغاري يلخّص وبشكل رائع العصر الفريد، الذي يعرض الآن موته في واجهات المحلات لتجارية وعلى اللوحات الإعلانية في المدن الرئيسية. لكن فضلاً عن هذا، كان لديه نظرة، روح، نفس، يتجاوز مجرّد عالم الموضة ويكون مقدمة لعهد جديد مذهل يبدأ في الوقت الحالي، يحمل نذر الشؤم التي يمكن للبعض منّا تمييزها وذلك عن طريق الكثير من الإشارات. إنّه عصر صعب، عصر قاس، عصر دام، عصر صارم، تميّزه الأوبئة والنجوم، كوابيس وانتقام - عصر من الضحايا. عصر مغلق مثل جمعيّة سريّة التي لا يمكن دخولها إلا بواسطة كلمات السرّ واختبارات التحمّل.

باختصار، لست أصدق نيتك لإعطاء فيلمك حياة جديدة فقط، لكنّي أنصح في الحقيقة بأن تفعل ذلك، وسأساعدك بكل ما بوسعي.

مسرحيتي الجديدة "فرسان الطاولة المستديرة"، تتطلب من المسرح أن يندلع بنفس النار الحارقة عندما بدأ تأسيس المسرح في العصور الوسطى وذلك قبل بناء شرفة الكاتدرائيّة. إنها مسرحيّة عن الشعوذة ونذر الشؤم. لماذا يجب ألا أساعدك؟ بما أني مرتبط بنفس العمل للبث على موجة مماثلة. ولماذا، أيضا ومهما تكن المفاجأة مقبولة في المجتمع الباريسي، هل يجب ألا أقبل الشرف الذي منحتني إياه لمنحي دور القيصر، دور من يمشي وهو نائم، دور الشاعر؟ بعد كل هذا، إن لم أكن مخطئا، هو يمشي فوق السقوف مثل ضوء القمر وهو مثل ضوء القمر يذهب إلى داخل غرف النوم، ويقتل أولئك النائمين هناك، وذلك تحت تأثير قوة حاقدة، تسيطر عليه وتستفيد من طهارته.

عزيزي الدكتور، يبقى فيلمك واحداً من تلك الأعمال النادرة جداً بحيث أن فهمنا يرفض الحكم عليها، عمل نقبله بالكامل وكليًا. كاليغاري هو كاليغاري. إن كاليغاري جديد هو ضرورة. كل التفاصيل الخارجيّة التي أعطته وزناً وثقلاً، عدم وجود التوازن بين الديكور المصنّع وواقعيّة الشخصيّات، مرحه السمج والسطحي بعض الشيء، سيصبح روح العمل.

منذ ذلك الحين، برهنت أنّ بين يديك لسحريتين ممراً فارغاً مع ستارة تصفق في التيار الذي يمكن أن يكون مصدراً لإشاعة لضجيج وعدم الهدوء أكثر من أي شبح .سيكون كاليغاري الذي أنجزته في عام ١٩٣٥ مقدّمة لعصر جديد، وسأكون فخوراً بأن أساهم في لعب دور فعّال فيه.

حظاً موّفقاً.

(هذا هو ردّ جان كوكتو على روبرت واين، الذي كان قد أعطاه الدور الذي لعبه كونراد فيت، في نسخة جديدة من "عيادة الدكتور كاليغاري" نشرت في باريس، كانون أول ١٩٣٤) .

الشعر والجمهور

تتساءل لماذا لن ننسى أبداً مارلين وهي توزع التذاكر في محطة شانغهاي أو الطريقة المدهشة التي مشت فيها غريتا غاربو عبر لبهو في فيلم ' الفندق الكبير'. هناك هذا الشعر الغامض الذي ينبثق من كائن ومن إنه، الحاجة غير المعنوية للنداء الجنسي، التي يبحث عنها الجمهور في الفيلم، حتى من دون أن يقف على طبيعة رغباته. مرّة، حاول ديللوك، الذي مات صغيراً جداً، الاستفادة من هذا الشعر غير المعروف، لجعله ملموساً للجمهور كله. أنا لا أتحدّث عن أفلام 'بونويل'، أو أفلام كاتب هذه السطور، كنّا أحراراً وسعينا أن لا نفعل شيئاً آخر أكثر من خفض جرس الغوص الذي ذهب فيه الأخوة ويليامسون أولاً إلى أعماق البحر، إلى ظلام أعماقنا الإنسانية وغير الإنسانية. أريد أن أخبركم عن هذه الأفلام (وهي للأسف قليلة جداً)، والتي يأسر فيها الشعر الجمهور ذلك دون استخدام لتصوير ودون استخدام لتقنيّات القديمة من الزاوية التي يتم فيها تصوير المشهد.

إن فيلم 'اللعبة لكبيرة' لــفيدر' هو واحد من هذه الأفلام و'بحيرة للسيدات' هو فيلم آخر. كافأ النجاح 'فيدر' على عمله النبيل. الآن جاء دور فيلم 'بحيرة للسيدات' لمارك أليغريه لكي يجد مكاناً دائماً في نفوسنا.

إن الهمّ الرئيسي الذي ينتاب شاعر لشاشة يجب، كما أعتقد أنا، أن يكون اختيار ممثليه معتمداً على النشاط لمفعم الذي يحملونه في دواخلهم، لأن صناعة لسينما تسجّل مثل هذه المواصفات المخبأة. إنّه من المستحيل بالنسبة لأي ممثل أن يتغلّب على ما لا نصدّقه في ظل الفيلم الذي لا يرحم، ما لم يكن هو ليس مجرد محتوى لالتقاط حركة، ولكن أيضا للقوى التي تأتي من داخل الكيان .

عندما تشاهد فيلم 'بحيرة للسيدات' إنّك لن تصدق ولو للحظة بأنّه بالإمكان استبدال هؤلاء الممثلين بأي ممثلين آخرين. مثل موسيقى جورج

أوري، الطبيعية جداً إلى درجة أنها تنبعث بشكل عفوي تماماً، بحيث يتم إغراء الأشخاص بشكل غير عادل، إلى الاعتقاد أنها تنبعث بشكل عفوي من حبكة الفيلم أو من الديكور – باختصار، يعني ذلك أنّ هذا الفيلم يشبه الموسيقى الغربيّة التي تدخل إلينا في قطار سريع، ذات تقنية فنيّة فخمة، تمّ خلقها من خلال إيقاع المحرك – مثل هذه الموسيقى "التي لا مفر منها" يبدو كل من سيمون سيمون، روزين دوريان، إيلا ميري، جان – بيير أومونت، ميشيل سيمون وسوكولوف من المتعذر اجتنابهم وكأنّهم يفسرون معنى قصة ظاهرة للعيان ومنتشرة فيما بينهم ويحركوننا إلى درجة أن هذه القصّة تتناثر إلى لا شيء ما عدا المتاعب والمخاوف التي تقودهم. مخاوف مع القمر والأحلام، مع حزن ينشط في الليل، كازينو شبح، طفل في الغرفة العلويّة، قوّة منوّمة وذلك مقارنة مع تلك القوة التي تتركنا مذهولين أمام منظر جسم صغير من الورق والمشهد المتقن لموت كاثرين هيبورن. نعم : يوجد هناك نفس الكتلة في حلقي ونفس الدموع التي تملأ عينيّ بينما أنا أتابع أعمال البعثرة الذهنيّة لسيمون سيمون " وأبله القريّة" لجان بيير أومونت. هناك السرابان، أمل خادع، وهج المستنقع، أطفال تمّ تنبيهم للأرواح التي تسكن في البحيرة والتي يمارسون الغطس فيها، يسبحون ثم يمضون وقتهم ويغرقون، ومن ثمّ يستعيدون وعيهم ويعودون إلى الحياة، بعد إغماء ليعيشوا في الخفاء تحت حماية حاقدة لملك إرل.

(المؤلفات الكاملة، المجلد رقم ١٠ ، لوزان. مارغيورات، ١٩٥٠).

أصول الأفلام

إضافة إلى أنها تملك الجمال الفوضوي الطائش لمدينة شمال أفريقيّة فإن تولون بلدة ريفية ساحرة. يرتدي سكانها الشباب أزياء البوتيكات في ضاحية "سان دوني" ويفكرون في إطلاق عروض للأزياء مترافقة مع

رقصات ما زالوا يؤدونها حول الأرصفة الحمراء وذلك استعداداً للاحتفال بعيد استقلال فرنسا في ١٤ من تموز. وفي صالات السينما الرخيصة فيها، نحن مضطرون أن نتابع أفلامها القديمة التي تعطينا الفرصة لكي نحكم عليها بعد فوات الأوان والعودة إلى الوراء لمعرفة أصول هذه الأفلام.

كان ذلك في تولون، قبل خمس سنوات، كان لي الحظ الطيّب أن أكتشف فيلماً مشهوراً كانت ما يسمى ' النخبة' الباريسية قد نصحتني أن أشاهده في ذلك الوقت. هذا الفيلم' استعراض الحب'، هو عمل معجزة للوبيتش، وهو يجمع بين سحر قصّة حواري هانس كريستيان أندرسون مع حيوية شتراوس، ذلك دون أن ينسى 'ثنائي الخدم' المذهلين من أوبرا كوميديّة هزلية من قبل 'موتزارت'. في هذا العام، أعدت اكتشاف رائعة، إنه فيلم 'بيبي لو موكو' الذي يرفع فيه 'غابان' النموذج الذي كان 'بريجان' قد لخّصه سابقاً، إلى درجة التأليه. تتفوق نساؤنا بكثير على البرود الشاحب والأشباح اللامعة في هوليوود. استطاعت خدودهن الملتهبة وشفاههن القرمزية أن تحقق الانتصار على نصف نغمات صناعة السينما. بالرغم من أن 'ساتورنين فابر' هو شخصية عابرة بالنسبة لعقدة الفيلم إلا أنّه يتحكّم في حيثيات الفيلم ويسيطر عليها وذلك في الشخصيّة الرائعة 'للجد' وفريهيل الذي هدد بإعاقة القصّة في الدور الذي لعبه، خلق وضعاً مدمراً : إضافة إلى ما هو عبارة عن شريط فيلم بطيء ودبق، مثل ورق ذباب (ورق مسمم أو مصمغ لقتل الذباب) يضيف الذبابة، أجنحتها، وسيقانها ممسوكة من خليط لاصق من رجال البوليس، الحرارة، العزلة والموسيقى العربيّة.

ورقة ذباب أخرى أكثر بطئاً وأكثر دبقاً هي في فيلم 'اللعبة الكبيرة' عندما يمر غابان، في فيلم 'بيبي لوموكو' في متاهة الحي الوطني لدولة من شمال أفريقيا ويقرر النزول إلى أعماق البلدة، لديه نفس الهواء مثل بيير ريتشارد-ويلم حينما ارتد إلى الصمغ القاتل لفيلق من الجيش. ألم يصبح الأسلوب الذي اتبعه 'غابان' في فيلمه، والذي نراه وقد أصبح من الأسس

كجزء من شخصيّة الشاشة في فيلم 'رصيف بروم' غير متماثل أو متأصل مع المسكين ديللوك؟ في فيلم 'حمّى عام (١٩٢١)' عندما فتح باب حانة يطلّ على المرفأ، الرذيلة والجريمة.

ولكن بينما نال فيلم 'بيبي لو موكو' الجائزة الأولى بدون منافسة وبسهولة من نوع عجيب، فإنّ فيلم 'قفص اتهام من الرذاذ' واحد من الروائع التي اتخذت القرار لكي تكون كذلك. وبالتالي فإن الفيلم يثير إعجابنا أكثر مما يثير عواطفنا. الآنسة ميشيل مورغان، تلك الممثلة الحيوية والعذبة معاً تقمّصت شخصية غريتا غاربو في هذا الفيلم.

حيوية وقوية، بسبب سنها وظهورها لأول مرة في الفيلم، الآنسة لوشير هي السبب وراء أن فيلم 'سجن بدون قضبان' (ليونيد موغاي، ١٩٣٨) أفضل من فيلم 'فتاة في الزي الرسمي'، مصدر إلهام لكل عائلة الأفلام التي تبدو أنّها قد ماتت من الإرهاق مع فيلم 'كلودين' (سيرج دي بولوني، ١٩٣٨).

ذكّرني ذلك بعنوان ذلك الفيلم الصامت الذي فيه فتاة وصبي من نيويورك أضاعا طريقهما في مدينة المعارض في كوني ايلاند ولم يدركا أنهما يقطنان أحدهما مقابل الآخر في نفس العمارة السكنيّة. ما هذا 'الوريد' من النضارة والشباب! والشريط المحظوظ التالي لهذا 'الوريد' الشاب هو بالتأكيد فيلم 'ثلاثة من تانكيشتيلي' (دبليو. ثيل، ١٩٣٠) الذي هو متماثل- ومتباين وكنت قد شاهدته مجدداً بمتعة حقيقية. إن إيقاع فيلم ثلاثة من تانكيشتيلي وأزياءه تعيدنا إلى أيام الفيلم الصامت، رغم أن الموسيقى تلعب دوراً كبيراً حتى يمكننا أن نشهد الولادة البسيطة والبهيجة لكلّ تلك المسرحيّات الغنائية الأمريكية، وهي تصل إلى الكمال مع فريدِ أستير. هذا كان فجر شارلز تريذيه، مع سحره القروي وهو يضع 'الطاقية' على مؤخرة رأسه.

لعبة أصول الأشياء. تستطيع أن تلعبها كما تحب في أي بلدة فيها دور سينما محليّة صغيرة. على سبيل المثال، جئت للتو هذه الدقيقة من مشاهدة

"راقصات سان دييغو" فيلم قديم من الدرجة الأولى. يلخّص هذا الفيلم موضوع الرفاقيّة منتصرة في تعاقب لا نهاية له من الأفلام. الأصل: "فتاة في كل ميناء".

العب اللّعبة ودون، أن تكون قومياً متطرفاً يجب أن توافق وتقبل بأن فرنسا لم تقتصر اختراعاتها على جهازي الغراموفون (مشغل الأسطوانات) والتصوير الفوتوغرافي. العديد من أفلامنا – بدءاً من أفلام ماكس ليندنيه أخذ القيادة، وفي عام ١٩٣٨ أعمال كل من غانس، رينيه كلير، مارك اليغريه، رينوار، نولاك، فيدر، دوفيفييه تدهش وتنعش الأفلام العالمية الرئيسيّة.
(جريدة سو سوار، ٥ تموز، ١٩٣٨)

استمرار الأفلام الاستعادية

أين كنت؟ أنا أدردش وأتحدث عن نفسي بدلاً من التحدث حول الأفلام. آه. نعم ! لقد وصلت للتو من تيوميلتيز (جان بوير، ١٩٣١)، مع ملاحظة أن هذه الأفلام منقسمة بين السينما الصامتة والسينما الناطقة تعبّر عن نوع مختلف من الطاقة من أفلام اليوم. في حالة تيوميلتيز، ربّما تأتي لحدّة من حقيقة أن ممثلينا وممثلاتنا مدفوعون بالتقنيّة المستخدمة في السينما الألمانيّة – ونتيجة لذلك فإن هؤلاء الممثلين والممثلات بالكاد عرفوا أين كانوا وبالتالي لم يحققوا الاستفادة بأي شكل من الأشكال من الفرص التي منحت لهم. أنا أفكّر الآن بالآنسة ديتريتش وهي تغنّي مرثيّتها الغنائية المشهورة في فيلم " الملاك الأزرق" وأنا مندهش كيف أن " فلوريل" يترك الأغنيّة الرائعة "أنا لا أنتمي لأحد " وهي تتحلل إلى النفايات والفتات في وقت يجب أن تكون في مركز الفيلم لتضبط النغمة. على الرغم من هذه الثغرة، هناك، أكرر، يوجد قوّة كئيبة قاسية وأصالة في عمل الكاميرا التي بالرغم من أنّها لا تحمل أي علاقة بالأسلوبية الروسيّة، فهي تسحرنا، ومن خلال العين تتكيف هذه الآلة مع وتيرة إيقاع القلب. وأضيف أن هناك حاجة لكي يشارك الجمهور، وأنّه، مثل

الغرفة التي اكتشف فيها دوريان غري أولاً 'سيبيل دوارة الريح'، لصمت المخيّم إلى نقطة يصبح فيها نوعاً من لصراخ، يطفح بالضحك أو الانفجار، صفارات، آثار الأقدام وفضاء محدد يساعد الممثلين الأشباح ويبعثهم مرّة ثانية، يرفعهم من بين الأموات.

لكن بالفعل، في تيوميلتيز توقّف منتجو الأفلام عن استعمال الصوت من الناحية الاقتصادية، على اعتباره سلعة ثمينة. سيكون من الجيد أن نرى الصور الأولى تتحدث مرة أخرى.

الكسل، والطفل ابن الاعتياد، لا يشجع أحداً على خلق صلة بين الأذن والعين واستغلال تلك للكمامات والآثار المفاجئة. تــذكّر: ضحكة النساء المستحمّات..، وقع أقدام الملاحقة خلال مستنقعات الملك فيدور ..، لطلقات الناريّة والعربات وهي تغادر..، صوت الأمواج وهو يعلو على صوت 'غاري كوبر' وهو يقترب مع فتاة بين ذراعيه ..- الأمثلة لعشوائية - إضافة إلى عجائب أخرى كثيرة، تركت في الوراء بفعل التقدّم والتطوّر.

(سو سوار،١٢ تموز، ١٩٣٨)

نهاية الأفلام الاستعادية

والآن: فيلم 'بن -هور'! وإذا كانت التجربة مؤلمة، فإنها لم تكن خطأ الفيلم، لكنّه خطؤنا نحن وخطأ الناس على ما كنّا عليه قبل عشرين عاماً مضت. في ذلك الحين تمّ إعماء أبصارنا 'ضد مرحلة فاغنر'، مرحلة جعلتنا نخفّض من قيمة العظمة وروعة النكهة السيئة .

ماذا؟ هل يجب أن نأخذ من هذا العمل ؟ - أو بتعبير أدق، من هذا التعهد- فقط الصور التي لا يمكن لها الخروج من الموضة ؟ لصور التي تبقي على عربة السباق والجدران المنهارة ورفض المشاهد مع المصابين بداء الجذام والمرأة المصريّة ؟ هذا يعني القضم في 'الوحش المقدس' الذي يجلبه

'بن-هور' إلى الحياة أمامنا بدلاً من أن يلتهمه بأكمله. من المحتمل تماماً أن نوع المرأة التي تجذبنا، وشكل النجم في عام ١٩٣٨ سوف يأخذان نوعاً جديداً من السخافة في غضون عشرين سنة. ما يجب القيام به هو أن نعجب، من البداية إلى النهاية، بفيلم لا يضاهى في كل من قوّة جرأته ونبله.

في الحقيقة، وباعتراف الجميع - لو تركنا جانباً جمال رامون نوفارو الذي هو مرتبط بجمال العربات أو السفن الرومانية - فإن تمثيله قريب من أسلوب التمثيل الحديث ويجعل الممثلين الأقل شأناً والبسطاء يبدون وكأنهم نمط قديم. هذا التميّز لأنه يأتي بلهب أكثر إشراقاً، وأعلى، وأكثر كثافة، والذي يرى التعبير في البساطة والمباشرة. من المحتمل أنّه في المستقبل أن النار الداخليّة لممثل أو ممثلة على الشاشة سوف تحلّق وترتفع عالياً فوق ضبط وتحكّم الآخرين وذلك عن طريق الإفراط والتجاوز، بحيث أن أسلوب ماكس سيحل محل أسلوب 'أنطوان' تماماً كما حل أنطوان محل مونيه-سولي. ما أعنيه هو إن عاد 'غويتري' للانبعاث والحياة مرّة ثانيّة، ودون أن يغيّر من إيقاعه فمن المحتمل أن يصبح أسلوبه الطبيعي والمشهور وكأنّه أقل ما يمكن أن يكون شيئاً طبيعياً في العالم. لكننا مع ذلك كنا سعداء بهذه الطبيعية الكاذبة والأغبياء من يجدونه مروّعاً.

يعلمنا 'بن-هور' درساً مثالياً نموذجياً. تذكرت بعض النساء الطاعنات في السن والمصابات بمرض الجذام في القمامة من الورق المقوّى. في الحقيقة، إن حادثة نساء "هور' في وادي المصابين بالجذام والمشهد الذي تعبر فيه النساء بقرب 'بن' النائم، هو أرقى (لو جاز التعبير) من عربة الجري البيضاء التي قارنتها مرّة مع ريح من الرخام.

التقدّم أو التطور يعني خسارة 'نكهة' الهاوي، إنّ 'النكهة الجيدة' التي تفسد العقل، تقلّصه وتمنعه من التوسع، لكي نحوّل بصرنا عن قطعة نادرة شهيرة، بعيداً عن تمثال أبي الهول أو الأكروبولوس في اليونان.

الدرس الأول الذي فتح عينيّ وأذني عملياً كان من قبل إيسادورا دنكان. كان ذلك في نيس، عندما كانت كبيرة في السن وسمينة، رقصت بدون أقل حركة من الدلال. ابتداء، كان أداؤها محرجاً. ثم، العمر، والتجاعيد اختفت، وبقيت روح الرقصة. هذا المساء في "بن-هور"، تم تكبير البطاقات البريدية والصور المقدسة من أول مشاركة من قبل تلك البساطة الرفيعة المقام للمدير: بساطة الرسام، نفس البساطة التي بنت الأهرامات والمعابد بكتل من الحجارة التي تحاول آلاتنا الحديثة نقلها لكن بدون جدوى.

نساء فاغنر، أجسام ضخمة تركض وتصرخ وشعرها ينساب على أكتافها، و"سيغفريد "وهو يحمل طيراً جارحاً على رأسه، ينزلق من على التل نحو بنات نهر السين السمينات، يرمز بالنسبة لي إلى مسرح الوقت الحاضر. عندما كنت شاباً يافعاً، جعلني كل هذا أضحك، لكن على المدى الطويل، يفضّل أحدنا أن يكون عنده قصص وأشخاص ملحميون تم بناؤها قياساً إلى الحجم. إن فيلم "بن – هور" هو ملحمة بامتياز.

(سو سوار، ٢٦ تموز، ١٩٣٨)

صباح الخير باريس (جان إيماج)

باريس ليست مدينة محميّة فقط بالقديس"جونوفيف" وحده. بالتأكيد يجب أن نأخذ بعين الاعتبار برج إيفل مجرد ناقل للبرق الذي صمم لتفادي نوع معيّن من الصاعقة.

وبكونه حارساً لنا، فإن برج إيفل يملك وجوداً خاصاً به، أو بها – ذكراً كان أم أنثى – وفقاً لما تعتبره الأسطورة هل هو قديس أم قديسة. يبدو هذا الفيلم وكأنّه يجردها من "تنّورة الكرينولين"، التي هي تنورة من قماش من القطن لتبطين الثياب، ويغيّرها من مواطنة إلى مواطن : تحدث مثل هذه الأشياء في أوقاتنا الراهنة.

وبالتالي يصبح البرج مرهقاً من لبقاء في مكانه على ضفتي نهر لسين ولدينا سلسلة من الظواهر التي أصبحت فيها أحلامه أفعالاً وذلك من خلال القوّة الرائعة لصناعة السينما وخيال الفنان الذي يحمل الاسم الرائع: إيماج.
(فنون، رقم ٤٣٥، ٢٩ تشرين أول، ١٩٥٣)

الشيطان في الجسد (كلود أوتان- لارا)

من لنادر أن تجلس على كرسي وتراقب القصة التي تعيشها من خلال ذاتك، بمعرفتك بالشخصيّات. لقد اعتمدت ريمون راديغيه مثل ابن. الآن، شكراً لكل من كلود أوتان – لارا وجان أورينشه، بيير بوست وميشال كيلبر وشكراً أيضاً لميشلين بريل وجيرار فيليب، أصبح بإمكاني أن أتجاوز تجربة متعبة أشبه ما يمكن مقارنتها بالحلم. هذه لشخصيات الزائفة وأماكن التصوير أخذت مكان الشخصيات الحقيقية والأماكن الحقيقية، إلى درجة أنه كان باستطاعتي أن أعيش هذه الأماكن والشخصيات بدون أدنى صعوبة وبوجود العاطفة العميقة. لا أستطيع أن أعبر عن امتناني لهذه لمعجزة. لم يكن كلود أوتان – لارا يعرف لمنزل في بارك سانت مور. لقد أعاد بناء المنزل. الممثلون لا يعرفون ريمون ولا مارت. لقد أصبحوا لهم. لقد أصبحوا لهم إلى درجة أني تهت في متاهات الذكريات، وسلبت روحي منّي وذهبت إليهم. قال صحفي من بوردو إن الفيلم مخز ويجب أن يتوقف. وتم انتزاعه ومن ثم أوقف. الأمر المخزي هو أن تمنع عملاً يجلب الشرف إلى فرنسا، عمل لم تستطع أمة أخرى غير أمتنا أن تنجز مثله. أتمنّى على كل مشتغل بالسينما وكل فنان أن يعترض ضد هذا الفعل والعمل المشين، الذي هو دلالة أخرى على هبوط مستوانا. لقد حان الوقت لمواجهة غبائنا والتغلب عليه.

إن فرنسا هي بلد لحوادث والتوقعات: لن تكون أبداً مجرد خط تجميع. يحتاج عمالها أن يرفعوا أيديهم في قبضة قوية، ذلك لإظهار دليل العبقريّة.

ويبرهن فيلم "الشيطان في الجسد" على ذلك. إن هذا الفيلم نموذج لتعهد من المستحيل تحقيقه، والذي أصبح من الممكن تحقيقه بسبب الهزل والطيش العميق لفريق عمل من الدرجة الأولى. لا شيء صدمني في هذا الفيلم، وهذا هو الأمر المهم.

للأسف، سيأتي ذلك اليوم عندما يكتب الصحافيون: "إنّ من الخزي والعار أن تعرض فيلماً بالألوان لكي تشاهده أمهات في لباس الحداد". هناك دائماً قتل للبهجة في فرنسا ولكنّ فرنسا تتألق وتضيء رغماً عنهم، ويعود الفضل في ذلك إلى الروح الفريدة للتناقض والحاجة للفوضويّة التي تتمتع بها. تمّ التشهير بالكتاب تماماً كما تمّ التشهير بالفيلم، وهذا يعني أن الفيلم يستحق الكتاب.

إنّه مجنون من لا يستطيع التمييز بين الحشرات التي تحمل غبار الطلع من خنافس كولورادو التي تلتهم النباتات. يخضع النقاد، مثلا، لقوانين توالد الأنواع. إن الفنان القلق بشأن الفن هو مثل زهرة وهي تقرأ كتاب البستنة.

يقول نيتشه إن النقاد لا يلدغون لجرحنا، بل ليبقوا على قيد الحياة.

أهنئ صنّاع فيلم "الشيطان في الجسد" لأنهم لم يطيعوا أياً من القوانين التي ابتدعها أولئك الذين يصنعون الورود الاصطناعيّة .

نحن نحب شخصيات الممثلين بسبب محبتهم لبعضهم بعضاً، ومعهم نكره الحرب والعداء الشامل للسعادة.

(مراجعة في السينما، رقم ٧، ربيع، ١٩٤٧)

جول وجيم (فرانسوا تروفو)

أعز الأصدقاء فرانسوا،

أنا على معرفة تامة بمؤلف الكتاب الذي أخذت منه فيلمك. كان هو الأكثر إحساساً والأكثر نبلا بين الرجال. في الفيلم، لم أر أي شيء ماعدا طيبة الشعور، وسحر ذلك العصر عندما كانت السترة الجلديّة باللون الأبيض.

(سينما ما قبل المشهد، رقم ١٦، ١٥ حزيران، ١٩٦٢)

بيكاسو الغامض (هنري - جورج كلوزو)

نعرف ماذا قال بيكاسو عندما سئل: "لماذا لا تذهب إلى نيويورك ؟ سوف يبنون لك جسراً ذهبياً". وردّ بيكاسو قائلاً: "وأود أن أستلقي عليه".

هذه واحدة من اللقطات الهاتفة التي كان يضعها بصواب لخدمة هدف له، وكانت هذه اللقطة تلخّص التسامي وشدّة التأنق – وهو أسلوب أدبي وفني في النصف لثاني من القرن لتاسع عشر تميّز بالتكلف والإفراط – لرجل هو رمز الفقر في إسبانيا: هذا يذكّر أحدنا بجامعة سالامانكا، في وقت كان فيه دون جوان قد حقق حرمة من القداسة من خلال فضيحة. كان لطلاب يلبسون ثياباً رثّة، وأطواقاً من الذهب حول أعناقهم، وذلك لكي يبرهنوا أن الخرق التي يلبسونها ليست دلالة على الفقر بل قمّة الأناقة. هذه هي الطريقة التي يعيش عليها الغجر وهذا هو أسلوب الرسام الذي تصبُّ مخلوقاته الملهمة إلى الأمام مثل الماء من إناء السقاية، ذلك الرسام الذي يبعثر بيوته بالأثاث الوحيد الذي هو عبقريته.

لقد فكرّت بكم جميعاً طوال المساء. لنرفع كؤوسنا تحيّة لصداقتنا. نحبكم كما تحبوننا. بابلو- جورج- جورج. (الثنائي جورج هما جورج كلوزو وجورج أوريك واللذان تبدو أن مساهمتهما في الفيلم نوع غامض من كتابة خط اليد بالنسبة للأذن).

إن وصول هذه البرقيّة من مهرجان كان يوضح لي مرة أخرى بأن الوقت هو مجرد ظاهرة منظورة، وأنه لا وجود لها في الواقع وأن القلب لايزال يسود أكثر من المجموعة حيث كل من ماكس جاكوب وأبوليذير يحتفلان بجانبنا كما فعلا في مونتبارناس أيام شبابنا.

في صباح يوم أحد مشمس، عرض لي كل من بيكاسو وكلوزو فيلميهما. لن أنسى أبداً لمسرح المظلم العظيم، ممتلئاً بالضوء والحياة أكثر من حلبة "الكروازيت" والتي ارتبط فيها بيكاسو في مصارعة الثيران مع

العدم، مع اللوحة، الورق، الحبر، ومع قوى القصور الذاتي والضعف التي تقع في مدى صراع شديد ضد أولئك الذين يعرفون كيف يقارعون الموت.

أو ليس مرض عصرنا أن فنانينا الذين عملوا في السابق من أجل إعطاء الحياة، يعملون الآن لنسيان الحياة؟.

لا يوجد شيء من هذا القبيل مع بيكاسو، ما عدا أنه يحاول أن ينسى طقوس العربدة في الخلق والإبداع. إن هي تمطر في كان، فهو يندهش إن تمّ إخباره بذلك: تماماً وكأنّه يحكم عالماً خاصاً به، في عالم ينظّم هو فيه الأخطاء حتى تتوقف عن كونها أخطاء، في عالم تصبح فيه الأشياء والأشكال مطواعة له وهكذا فإنها تغيّر شكلها وتأخذ ذلك الشكل الذي يطلبه، وهكذا فهو أيضاً يخترع مناخه الخاص به، العواصف الوحيدة، تقلبات الإضاءة، البحار الهادئة أو السماء التي يستدعيها في مبارزته مع صعوبة الوجود والتعب الناجم عن تلك الولادة المستمرّة وهذا ما يعنيه نيتشه عندما يتحدّث عن ' أمهات الرجال'. مقدسات، وهن جالسات على أجنحة على منبر خطابة لسفينة حربية قديمة عالية، وآنية ذهبيّة ترافق القداس. هو شيء مقدّس ينبثق من صحن الكنيسة الواسع الذي ينشط في الليل والذي يحمل فيه بيكاسو ضوءه الخاص الصغير جداً، تماماً مثل مايكل أنجلو، عندما كان يرسم كاتدرائية 'سيستين'، وهو يضع شمعة على جبينه مثل قرن وحيد القرن.

وهنا أنا أشاهد فيلماً وثائقياً غامضاً حول استنبات النباتات الإنسانية الخطوط والبقع تتحرّك بالتوافق مع آليّة ميكانيكي مثل تلك التي تملكها الأزهار، يجب أن تتجاوب مع شيء ما مختلف تماماً عن مظهرها والسحر المنسوب إليها .

يزرع بيكاسو نفسه حيّاً وينمو. هو يلقي بشباكه ومصيدته لكي يلتقط حشرات معيّنة والفزّاعات لديه لكي يصدّ نوعاً معينا من الطيور.

لكن، يجب ألا أتجاوز عمل النقاد. وبما أنّي الرئيس الوهمي (لمهرجان كان) أردت أن أرد على البرقية الواردة من أصدقائي الثلاثة وأعتذر عن

الظروف التي منعتني من أخذ مكاني في مقصورتهم، لكي أقدّم ولائي واحترامي لعملهم.

(رسائل فرنسيّة، رقم ٦١٩، ١٠ أيار، ١٩٥٦)

حفلات أعراس الرمل (أندريه زوابادا)

إن الكاميرا السينمائية هي العين الأكثر حماقة في العالم، وهكذا فإنّ فن منتجي الأفلام هو ثقب مفتاح الفن. علينا أن نفاجئ الحياة عبر ثقب مفتاح.

لقد أنجز فريق التصوير عملاً فذاً ومفخرة في المغرب. في فيلمه يضع أندريه زوابادا عينه على ثقب مفتاح، مكان أصبح مسوداً بسبب التعرض إلى الشمس. مكان ليس له ثقوب مفاتيح ولا أبواب: إنّها الصحراء.

إنه يأخذ على حين غرّة – ربما قد تتخيّل بأنّه مدرك لأنك تفاجأ وتؤخذ على حين غرّة - هذا البحر المرعب ذو الرمل الشاحب الذي يحتوي على الواحات (بساتين النخيل والتمر) التي يطلق عليها الموانئ .

إليكم أنتم المعتادين على أفلام سباق ومطاردات السيارات، والطلقات النارية والجرائم العاطفية: ليكن لديكم صبر الأرواح من الرمال. اسمحوا لهذا الفيلم الغامض ببطء وبالتأكيد أن يدخل قلوبكم.

عطيل (سيرجي يوتكيفيتش)

عزيزي سيرجي،

لسوء الحظ لم أشاهد فيلم عطيل لأورسون ويلز، وأنا أشكرك لدعوتي إلى الجلوس في مقصورتك في المهرجان وأن تمكنني من مشاهدة فيلمك بشكل أخوي.

'عشر دقائق وعشر سنين'، يردّ ويستلر على المحكمة التي هو متهم فيها بأنّه أمضى وقتاً قليلاً جداً وهو يرسم صورة وجه. وعندما أسألك كم

استغرق الوقت لكي تصوّر فيلمك، كانت نفس الإجابة تقريباً: "ست سنين، وستة أشهر".

منذ الدقائق الأولى للعمل الذي يتم فيه اقتحام لشاشة بالأيدي، مثل النباتات الزاحفة ترسم أنت بيد مثل يد "مور" الأرجوانية العظيمة أمام أعيننا وتأمرنا أن ننسى مسرحيّة شكسبير، وترغمنا أن نرى هذه المسرحيّة كما لم نرها من قبل.

لذا نحن نمضي من مجهول إلى مجهول آخر ومن مفاجأة إلى مفاجأة أخرى حتى ونتساءل إن كان عطيل سيقتل ديدمونة.

يبدو وكأنك توزّع تراث ايزنشتين الذي أورثك سراً يحاكي الطفل، طيش منظّم، رومانسيّة كلاسيكية على طريقة بوشيكن، حكاية واقعيتها القوية وضعتها على نفس الطائرة كحقيقة تاريخيّة.

أتذكر البحار من بوتيمكين الذي انتهى به لمطاف في مونت كارلو وكتب إلى ايزنشتين : "كنت واحداً من الرجال تحت "القماش المشمع"، بالرغم من أن حدث القماش المشمع كان مجرّد اختراع.

إلى جانبك، في الظلام، كنت أود إيقاف جهاز العرض، تجميد حتى أصغر حركة يقوم بها الممثلون الذين يعملون لديك : لا أجرؤ على أن أسميهم، ما عدا أن أناديهم بأسماء الشخصيّات التي يلعبونها .

وتلك الواجهة المائية البيزنطيّة، تلك الحصون القبرصية، تلك المعابد اليونانية، حيث عطيل، يلبس ثوب التوجا الأبيض الذي يرتديه أوديب الملك، يقفز فجأة إلى فخ الآلهة

وتلك الأمواج التي تشارك في المسرحيّة الدراميّة يتم لف اياغو وضحاياه في رغوة وزبد الموجات. وتلك المتاهات ذات الطرق لمتعرجة لشبكات صيد السمك التي تنتهي عندها صلاحيّة ذلك الرجل السيئ الحظ تماماً مثل السمك وهي تضرب كالطبل على قاع لمركب، ومن ثم تحتضر وتموت، مغلفة بألوان بأقواس قزح.

وهذه الرؤوس الحمر، لها لون الغضب. وهذه الخوذات، مثل سباقك الديكة. ومن نهاية إلى أخرى، لصورة النسبية لنسر ينمو له رأسان ويتحرك على درجات بطيئة من مملكة الحيوان إلى عالم أعلام النبلاء.

هذا في الحقيقة ما يتجلّى عنه فيلمك. حلم قد هرب من النوم. وحش انبثق من أحد الأبعاد من خلف أي بعد يمكن أن نعرفه، إعصار فيه المركز الهادئ الملحمي هو نظرة تلك الزوجة الشابة، وهي تخضع لقدرها ومصيرها.

البارحة مساء، رأينا ميشيل مورغان وهو يقوم بمعجزة تصوير دمية ديفيد المرعبة، وفي هذا المساء عدت إلى ذروة القمّة مصحوباً بالأشباح الشهيرة التي أعطيتها حياة جديدة من خلال نقل شجاع لدماء قلبك.
(رسائل فرنسيّة، رقم ٦١٨، ٨ أيار، ١٩٥٦)

عاطفة جان دارك (كارل درايار)

لقد حمّسنا فيلم 'المدرعة بوتيمكين' بأن تظاهر وكأنّه يبدو فيلماً وثائقياً. 'جان دارك' كانت تتظاهر بأنها وثيقة من عصر عندما لم يكن هناك شيء مثل ريبورتاج أو ما يسمى التحقيق الصحفي. يبدو درايار وكأنّه يصوّر فيلمه من خلال نظام من التلسكوبات، عن طريق كوكب طالع حيث تنقل سرعة الضوء المحاكمة المحتفى بها إلى عام ١٩٢٨ – محاكمة تم ملاحظتها على كرسي، بلاط الرصيف، أو شعاع خشبي. أولئك الشهود على مسرحيّات التاريخ التي تلامسنا عندما نزور الأماكن لتي حدثت فيها. لم يستخدم كارل درايار زاوية كاميرا الصورة: إنّه مسّاح. كل شخص يملك نفس طموحاته يصبح شرعيّاً، لا يمكن أبداً صرف انتباه القلب من قبل العقل. وهكذا فهو يحقق مفخرة العمل الفذ الذي يحركنا أو يثير فينا الاهتمام في الوقت نفسه.

فالكونيتي، سلفان ، آرتو... لا أجرؤ على ذكرهم: لقد قاموا بتمثيل الأفلام على سجل أعمال نظيف، أدوارهم التي لعبوها كالأرقام في الحساب

السريع حيث البرهان بالطريقة المجرّبة هي دموعنا وأولئك الناس المذهلون المندهشون غير القادرين على مغادرة مقاعدهم. أكرر، فقط فيلم واحد آخر كان عنده مثل هذا التأثير العميق عليّ. وذلك كان فيلم بوتيمكين.
(باريس، دار غاليمار، ١٩٢٨)

النشّال (روبرت بريسون)

في صناعته لفيلم النشّال، استمد روبرت بريسون إلهامه من واحدة من تلك الهدايا التي كانت جولة بسيطة من القوّة، والتي لو لم تكن كذلك لما كان كل من 'موزارت ولولي' قد أظهرا لنا كيف أن هذه الخفة الواضحة من لمسة من هذا القبيل يمكن أن تكون وسيلة للتعبير عن النفوس التي هي بسيطة وعميقة على حد سواء. يوجد مناسبة هنا لما يدعو لسوء الفهم وإلى نوع من ارتباك اللعب الخمول الذي أدى إلى أن ينظر إلى فيلم 'دون جيوفاني' على أنه عمل يجب الإصغاء إليه بنصف الأذن، و'لولي' على أنّه رجل شديد التأنق في ملبسه رهن الإشارة لدعوة من الأمير.

كان روبرت بريسون محقاً وبالمطلق في أن يختار 'لولي' لمرافقة 'باليه نشل المحفظة'، والقلق المريع الذي يرافق ويلازم لص المحفظة المبتدئ. التمثيل الذي كان قد نجح في أن ينال الإعجاب وأن يتم انتزاعه من شخص غير مهني هو أمر معجزة : تلك لا يجلب فقط أياد طويلة والتي ربما تعود إلى عازف بيانو والى سرقة المحافظ ولكنّه أيضاً يمنح بطله نوعاً من الإرهاب الوجودي لحيوان يطارد فريسته وهو خائف من أن يكون مطاردنا بدوره. يوفر فخ الشرطة ويحمي النشال الواعد، ويعيد إلى الأذهان تلك القصة المحزنة لذلك المجرم الذي يعود كل مساء إلى مسرح الجريمة، متوقعاً أن يتم القبض عليه، ويغمى عليه من الفرح عندما يشعر أن الأصفاد في معصميه. دون أدنى تصنع في عقدة القصة يرينا روبرت بريسون الإلزام المذهل الذي

يوصل السارق إلى فكّ الأسد، وقوّة الحب التي تخلّصه، على الرغم من قضبان الزنزانة.

وينبغي أن أتصور أن جميع هؤلاء الذين عشقوا أفلام 'صحيفة كاهن القرية'، و'هروب رجل محكوم بالإعدام'، و'سيدات غابة بولونيا' سوف يستعجلون التصفيق لكل من الباليه والدراما المسرحيّة، على ما يبدو تبنت كل من 'أوليفر تويست ومول فلاندرز' كعرّابين لها، أي كأم أو أب في العماد.

بوابة الجحيم (تينوسوكي كينيوغازا)

في منح الجائزة إلى فيلم 'بوابة الجحيم' نحن لم نشر ضمناً إلى أننا نرفع آيات الإجلال والتقدير إلى تجربة مؤقتة، ولكن إلى إنجاز رائع لتتويج صناعة السينما، إنجاز عمره عقود من التقليد الدرامي. العقدة، الإخراج، الممثلة، اللون – كل شيء في هذا الفيلم أعجوبة.

(مهرجان كان، ١٩٥٤)

دم الحمقى (جورج فرانجو)

إن زولا شاعر عظيم وسينمائي عظيم أيضاً. قلة من الناس يجادلون في هذه الحقيقة. بالرغم من كونه شهيراً إلا أنه يبقى غريباً في مجال عمله. القاطرة وهي تختفي في الثلج، الأحصنة لبيضاء عند المنجم، الفتاة التي تفرغ جيوبها في النفق، الولد الصغير وهو ينزف تحت صور فوتوغرافية، وسكّير على النار، كلّها صور سينمائية غريبة، وكثافة هذه الصور يساء فهمها، وتنتمي بشكل صحيح إلى صناعة السينما .

لقد فكرّت في هذا عندما رأيت الفيلم الوثائقي المثير للإعجاب لـــ ام. جورج حول المسالخ. لا يوجد هناك حتى لقطة واحدة لا تحركنا، تقريباً وبدون سبب، يتم ذلك فقط من خلال الجمال الوحيد للأسلوب، خط اليد

البصري العظيم. بالطبع، من المؤلم مشاهدة الفيلم: بدون شك سوف يتم اتهامه بالساديّة لأنه يمسك بالدراما بكلتا يديه ولا يتجنبها أبداً. إنّه يرينا تضحيات الحيوانات البريئة. في بعض الأوقات، يرفع الفيلم التراجيديا من خلال المفاجأة القطيعة التي نشعر بها عند رؤية الإيماءات والمواقف التي لم تكن معروفة بالنسبة لنا في السابق وتجبرنا على مواجهتها والتصادم معها. الحصان، وقد ضرب على جبينه، وقع على ركبتيه، قد مات للتو. ردود أفعال العجول المضروبة العنق ملتوية وتظهر وهي تقاوم. باختصار، إنّه عالم نبيل ودنيء في نفس الوقت، ينشر آخر موجة له من الدم عبر مفرش طاولة أبيض اللون، والذواقة للأطعمة الموجودة عليه لم يعد لهم أية حاجة لأن يأخذوا في الحسبان معاناة هذه الضحايا التي في لحمها انغمست شوكتهم.

وحول طاولة القربان هذه تمتد المدينة، وتتكون من عدة بلدات وعدة قرى، المدينة التي اعتقد أحد ما بأنه عرفها من قبل ولكن أحداً ما يعرفها بسمائها البحريّة الجنائزية فوق ما هو غير معروف تماماً لقناة 'أورك' .

لن ننسى أبداً المركب الذي يتحرك ببطء والمزيّن ببطانة قماش اللينو أو الستائر في مشرحة الحيوانات المكوّنة من جلودها.

مرّة ثانيّة، منتجو الأفلام الشجعان، الذين لا يضعون النجاح في اعتبارهم ولا يحسبون له حساباً، يثبتون أن صناعة السينما هي وسيلة للواقعيّة وللقصيدة الغنائية، وأن كل شيء يعتمد على الزاوية التي يرقب منها أحدنا مشهد الحياة – تلك الزاوية التي كانت تحد لنا المشاركة في رؤية فريدة للأشياء، والتأكيد على أن معجزة كل يوم تكمن في داخلها.

شاطئ صغير غاية في الجمال (إيف أليغريه)

'شاطئ صغير غاية في الجمال' هو واحد من أوائل الأفلام الفرنسية التي تتخذ خطوة بطوليّة ضد التصنيع المميت لصناعة السينما. بالكشف العنيد

عن تصاميمه، بواسطة علم التصوير الفوتوغرافي الذي يتقنه ليكان ويخفي فيه التعب وفي قفص عالٍ لهطول الأمطار يعرض جيرار فيليب ملامح ومواصفات طير مجروح. إن فيلم إيف أليغريه يستحق مشاهداً سوف ينسى أفكاره المسبقة حول الفيلم ويقرؤه وكأنّه يقرأ كتابا.

(٣٠ تشرين ثاني، ١٩٤٨)

سارق الدراجة (فيتوريو دي سيكا)

يصاب رجل عامل بكسر. يعرض عليه العمل في لصق الفواتير، يحتاج إلى دراجة. تبيع زوجته شراشف السرير. يشتري الدراجة، ولكنّها تسرق منه. هذه هي الكتابة البصريّة التي كتبت مع الضوء والحبر، مع عدسات تسجل عمل الروح بطريقة يمكن مقارنتها بالبناء الدرامي لغوغول. قصة بديهية بسيطة.

(صحافة باريس، ٢٦ آب، ١٩٤٩)

عيون بلا وجه (جورج فرانجو)

يحتاج الأمر إلى الكثير من الشجاعة لصناعة مثل هذا الفيلم، وأيضاً ربما يحتاج هذا الفيلم لكي يكون بالإمكان تحمله إلى الهدوء من بيير براسو وخفّة العفريت للآنسة سكوب.

لكنَّ لفيلم الرعب سلفاً نبيلاً، ولم ينس فرانجو القاعدة الذهبية، التي هي تطبيق أقسى درجات الواقعية الممكنة من أجل تصوير والتقاط ما هو غير حقيقي.

الأمر المريع بشأن فيلم 'عيون بلا وجه' هو أننا نؤمن به.

وما هي عقوبة هذا الرجل الذي يسرق الوجوه لكي يحاول إعطاء واحد منها لابنته، بحيث أنه من خلال خطيئته بإمكان الابنة المشوهة أن تجد وجهاً جديداً؟

هذا هو حلم إيزابل، فقد أحدهم لوجهه من خلال عمل لانتقام مروّع من القدر.

يعيش أسلاف الفيلم في ألمانيا، ألمانيا صاحبة عصر عظيم لصناعة سينما نوسفيراتو.

كان ذلك منذ وقت طويل عندما اختبرنا لآخر مرّة الشعر المظلم والتأثير المنوّم للرعب، بيوت من العذاب ووحوش خرافية من الشاشة.

كما في فيلمه المثير للإعجاب، 'دم الحمقى' لا يرتعد فرانجو عند الحافة. يستمر في القيادة. يأخذنا بصلابة إلى أبعد الحدود التي تستطيع أعصابنا أن تتحملها.

هوليوود

سؤال: ما هو شعورك حيال هوليوود ؟ ما رأيك بالأفلام الأمريكية اليوم؟

جواب: هوليوود هي منزل ملكي منهك بالتزاوج.

سؤال: هل تملك السينما الأمريكية تأثيراً مفيداً أو هل تعيق إنتاجاً سينمائياً عالمياً؟

جواب : لا تملك السينما الأمريكية تأثيراً فعّالاً على عمل مهم، لأنه يتم خلق مثل هذا التأثير من خلال التعارض. على سبيل المثال، إن بطء المونتاج في فيلم 'دم الشاعر' ناجم عن سرعة المونتاج الأمريكي. يتقدم عالم الفن ويتطور من خلال روحه المفعمة بالتناقض.

سؤال: هل تأثرت أنت شخصياً بهوليوود في عملك؟ وإن كان الأمر كذلك. من هم المخرجون وما هي الأفلام؟

جواب: يدهشني دائماً هاري لانغدون (وإن لم أكن مخطئا، فقد حطّم منتجيه).

سؤال: ما هي أحدث الأفلام الأمريكية التي تجدها أكثر إمتاعاً؟

جواب: لقد أذهلتني أفلام ١٦ ملم التي أرسلت لي من قبل بعض الشبان، الذين يبحثون عن فرصة لأفلامهم. (دفاتر السينما، رقم ٥٤، عيد الميلاد ١٩٥٥)

السينما اليابانيّة

في عصرنا المحروم من الاحتفال الرسمي، لا شيء كان أكثر عمقاً بالنسبة لي من معرفة أن اليابان تعود إلى جذور ماضيها. ما يزال التنين (الدراغون) الذهبي يحل ويفك أسلاكه الملفوفة. نشاهد بروز وحوش البحر والساموراي مثل القشريات الفخمة، وهي حيوانات مائية تشبه السراطين وجراد البحر. قال لي الياباني في مهرجان كان : تعال واصنع فيلماً في بلدنا. أصبح أسلوبنا يميل إلى النمط الغربي. سيكون فيلمك يابانياً. تأثرت جداً بهذه الفكرة من حيث المنظور والمسافة. إن إقامة أسبوع للأفلام الفرنسية يستطيع فقط تقوية الصلة بين دوافعنا التي تبدو ظاهرياً متناقضة. يربطنا معاً سوية شعور مماثل من الإنسانية، الدراما، الغموض، الرشاقة البسيطة، الأشكال الدقيقة وتلك البساطة المشتقة من التعقيد. ما هو النمط ؟. إنّه قول أشياء معقدة بأسلوب بسيط. وعلى الرغم من أن الأسلوب الوحشي يتمثل في تعقيد ما هو بسيط، فإن لا أحد يستخدم الطريقة السابقة أفضل منكم. أنا أحبكم وأحيي جزيرتكم التي لا يوجد عليها مكان لإخفاء البدائية. الخطيئة الوحيدة للشرق كانت الإفراط في التواضع، والتقليل من قدر حكمته الذاتية، وللأسف، تصديقه لحكمتنا.

بالأصالة عن نفسي أنحني بإجلال واحترام للأمير جنجي، الذي كان يلاحظ الثلج ينزلق عبر كمّه، تساءل عن وجود أي شيء بهذه الروعة، وبعد أن أدرك أنّه كان وحده، بكى لأنّه لم يكن عنده صديق لكي يخبره عن ذلك.
(اتحاد الفيلم الفرنسي رقم ٢٧، تشرين أول - تشرين ثاني، ١٩٥٣)

أسطورة المرأة

إن أسطورة المرأة هي الأكثر أهميّة في صناعة السينما لأن الأدوار النسائية هي دائماً في الغالب تهيمن على الأدوار التي يلعبها الرجال على المسرح. لكن فيلماً يثير الرعب، يذكرني بما قاله موسورغسكي وهو على فراش الموت: " في أحد الأيام، سيتألف الفن من تماثيل ناطقة." عندما كنت شاباً، رأيت شباباً صغاراً وهم ينتظرون غريتا غاربو بعد عرض فيلم، هكذا كانت قوّة حضورها الأسطورية. كانوا ينتظرون عند نفسه الباب الرئيسي (الذي تم بناؤه على موقع مسرح فود فيل).

سوف يعدّل اللون الأسطورة. ستصبح التماثيل الناطقة، تماثيلَ متعددة الألوان وأقرب إلى الواقع. سوف تفقد بعضاً من غموضها.

المرأة كتومة أكثر من الرجل، وصناعة السينما تكشف الأسرار. إن العين هي نافذة مفتوحة على الروح. في بعض الأحيان أصبح صديقاً لممثلات عظيمات في السينما. كان عقد لصداقة آنيّا. تعرّفت عليهن شيئاً فشيئاً وهنّ تعرفن عليّ ويعود الفضل في ذلك إلى امرأة أخرى: إنها إلهة إلهام السينما، الإلهة الإغريقية، التي قبلت أخواتها التسع وجودها في نفس الدائرة المحكمة، قريبات من بعضهن بعضاً.

يمكن للجمال الجسدي أن يخلق عالماً واسعاً من الحب، لكنّ لهذا تأثيراً قليلاً. هي الروح الفرديّة للممثلة التي تفوز في نهاية المطاف.

أسفي الوحيد هو أن ذلك التقدّم المدوي في صناعة السينما قد يمنع الشباب من دخولهم في خوض تجربة أسطورة الأشباح العظيمة التي تختفي من المسرح والتي نتمنى أن نرى وهي تعود إلى الحياة على المسرح مرّة أخرى ويعود الفضل في ذلك إلى جهاز إعادة الانبعاث للفيلم.

(دفاتر السينما، رقم ٣٠، عيد الميلاد ١٩٥٣)

الممثلون

كان ديديرو، في الحياة الواقعيّة ماهراً جداً في اختلاق عواطف لم يكن يشعر هو بها : كان يستطيع بإرادته، أن يحرك نفسه إلى الدموع. كان روسو يسجل الواقع. بدون شك إن امتلاك مثل موهبة التمثيل هذه جعله يؤمن في نظريّة نفاق لدى الممثلين، لأنه لدينا ميول وتوجه كي نحكم على الآخرين وفق ما نحن عليه أنفسنا. لكن بينما يوجد هناك بعض الممثلين الذين مزاجهم غير قادر على الوصول إلى الحقيقة إلا من خلال الكذب، أعرف ممثلين آخرين بمقدورهم أن يلعبوا الأدوار فقط من خلال أعماق ذواتهم الداخليّة ويكون بالنسبة لهم الوعي الذاتي كارثياً : فهم يمتصّون شخصياتهم حتى يفقدوا أنفسهم في هذه الشخصيّات التي يمثلونها، إلى نقطة ينسون عندها نتائج المشهد الذي يلعبونه مساء بعد آخر.

عليك أن تحب لممثلين كما أفعل أنا، أنا أسامح كل نقاط ضعفهم وأدرس من القلب ذلك الاستقرار المدهش في البراعة التامة لديهم، من أجل فهم عنفوانهم وشقاوتهم، في التعامل مع العالم من وجهات نظر خاطئة من الممكن أن تضيع فيه ما لم تدرك أنهم يعتبرون أبعاده دقيقة وينغمسون فيه لوجود اعتقاد دفين لديهم بأنهم سيصبحون أكثر طولاً أو أكثر قصراً أمام أعيننا. أنا قد أضيف ذلك حتى أولئك الممثلون الذين يشتركون في التناقض مع ديديرو يخدعوننا بحسن نيّة الكمال والتفوق على أنفسهم في المساء الغريب عندما يجري لتحام كيانهم الخاص ويندمج بحميمة مع آليات الخداع المحسوب لديهم.

هل أنا (كما يقولون) طفل الألواح؟ ربما يكون ذلك. كنت دائماً أعبد المسرح وقد تم تشخيصي على أني مصاب بطفحه الجلدي من الأحمر والذهبي. حالما أعبر الطابق، والأدوات والحجرات لتلك السفينة التي مزقتها العاصفة والتي هي أجنحة المسرح عندما ترفع الستارة، أحس ذلك الألم الرائع

لمقامر مونت كارلو. وأنا لا أعني مسرحاً حيث يتم عرض واحدة من مسرحياتي، ولكن أي مسرح مع أي مسرحيّة - فإنّه سيكون النادي الوحيد الذي أزوره، إذا أعطي لي الوقت والخيار.

أخبرني 'جوفيه' قبل أيام: 'مهنتنا مهنة فظيعة. تعذبنا حتى في أحلامنا. وبعد ذلك يبدأ القلق في الصباح ويستمر إلى المساء، عندما يكون من المفروض علينا جعل الناس الموتى يعيشون. نحن مجانين!'

الناس الذين يعاملون الممثلين بطريقة مرتجلة، الذين يعتقدون أنهم يمتعون بأنفسهم ويخرجون الممثلين من حالة التنويم المغناطيسي عند الوصول متأخرين إلى المسرح، يجب التفكير ملياً بهذه الكلمات من لممثل المشهور الذي كان دائماً يعتبر هادئاً ويعتقد أن له السيطرة المطلقة على أعصابه.

سيرج ليدو والرقص

إن الولع الشديد بالباليه هو نوع خاص جداً، ولقد شاهدت بعض الأمثلة الاستثنائية. واحد منها 'الجنرال بيزوبرازو'، الذي تبع أسلوب 'سيرجي دياغليف في لباليه الروسي، يتسكع في الأجنحة، وينتقل بشكل صامت بين الجمهور المتعرّج الاصطفاف من راقصات البالية، الرشيقات ورماة النبال للأمير أيغور. واحد آخر من بين الرماة هو سيرجي ليدو، بالرغم من أنّه مسلّح بالكاميرا. بدون الحب الذي يشعر به تجاه كل شيء للقيام به مع الرقص، ستكون الكاميرا بدون فائدة. سيكون الأمر مجرّد تصوير. وبذلك هو يحوّل الإثارة المحمومة إلى حجر.

في الحدث، أنّه نفس قلب ليدو الذي يقود الكاميرا لمعلقة على رقبته مثل شبح الجنرال بيزوبرازو، فإن ليدو يطارد الأجنحة كلّما ارتفع مسرحنا لمستوى الإيماء الرائع.

بخليط من عدسة الكاميرا والروح، يحصل على العديد من الصور التي فيها تنسحب الحركة من الموت. في بعض الأحيان تكون اللقطات في الفيلم أكثر إيحاءً من الفيلم ذاته. في بعض الأحيان تجعلنا صور ليدو نحلم بباليه يكون فيها الوزن الإنساني معدوماً وملغي، وقوس مقدمة المسرح يصبح الجدار الزجاجي لبعض أحواض السمك الرائعة.
(الرقص، باريس، الأقنعة، ١٩٤٧)

عبقرية عمالنا

لا يوجد هناك أشياء مثل المعجزات. أحدهم يقوم بها والآخر يستحقها. لا يوجد هناك مشعوذون ولا سحرة، وهذه المصطلحات التي تستخدم باستمرار في إشارة إلي، غير صحيحة. يتم تقديم كل شيء للعمل، وكثافة التركيز هي ما تجلبه أنت له. التعب من العمل يعطي العامل نوعاً من النوم بحيث أن الشخص يسقط على قدمي الآخر. هذا النائم المستيقظ يجعل الجمهور مرتبكاً بما أنتجه مع الأحلام.

إن الفن هو حلم مشترك. لا يصف الفنان حلمه، لأنه يحلم على الملأ. وبالتالي فهو يحتاج إلى جمهور مؤهل لكي يخضع إلى تنويم مغناطيسي جماعي وأن يتبع من يقوده إلى النوم بحيث يغرق في واقعية الحلم دون أية معارضة من الحالة الواعية للذهن.

يكاد يكون من المستحيل تحقيق هذه الظاهرة في فرنسا، حيث الجمهور مكوّن من أفراد، يقاومون منعاً لاستيعابها، ويرفضون أن يشكلوا مركباً أو أن يصبحوا منفرداً، قابلاً للاختراق.

صحيح كذلك، أنّه في مجال السينما، يبقى الحلم الذي ذكرته حلماً فرديًا، ما لم يكن هناك فريق عمل : وهو، مجموعة من الفنين والعمال الذين يجعلون الأمر الشخصي أمراً موضوعياً، فيما يمثل نوعاً من العمل في علم

الآثار، مجموعة من الحفارين النين يساعدون رجلاً لكي يجلب شيئاً ما من الظلام المسكون في داخله – ظلام يوجد فيه هذا الشيء ويتحرر بمنتهى الاهتمام والحرص.

يقول جورج كلوزو إنّه لا يوجد هناك أي تقنية في صناعة السينما : ووفقاً له، يوجد اختراع فقط. وأنا أوافق على ذلك. ولكنّه يتحدث عن دورنا كحرفيين ومديرين، لأنكم تسألون ماذا سيحل بخيال واختراعات المخرج بدون وجود التكنيك، أي ما يعني القول، بدون مساعدة الفنيين. وهنا مرّة ثانية نحتاج إلى تغيير علم لمصطلحات العادي.

في الواقع، بالإمكان أيضاً نسب عمل الفنيين في العمل السينمائي إلى الخيال. أنا دائما أكون مندهشاً بإبداعات حفنة من الرجال الذين يشكلون جسماً واحداً مع رئيسهم ويصبحون يديه وروحه. بينما يكون الممثلون أحرف أبجديتنا ويصبحون أسلوب لعمل المكتوب في صور، فإن العاملين في فريق العمل، الذين هم في بعض الأوقات رجال بسطاء تماماً، يفهمون ما هو مطلوب منهم بنظرة واحدة.

هم يجعلون من المستحيل ممكناً، في لحظة. تستطيع أن تطلب منهم أي شيء مهما يكن، وتعرض عليهم أي مشكلة. وسوف يحلونها. هم لا يقولون لا. لا يتجهمون أبداً، لا يتسكعون أبداً، ولا يبدون أية اعتراضات.

هم يفكرون لذلك هم موجودون. حتى إنّي أستطيع القول، باستعارة جملة بسيطة من بيكاسو، بأنهم يكتشفون أولاً ومن ثمّ ينظرون بعد ذلك. هم يكتشفون بسرعة الضوء .بعدئذ، وبواسطة عبقريتهم (وأنا أؤكد هذه الكلمة) يعوضون أوجه القصور في حياتنا المادية. .

إما ألا يقدم الأستوديو أي شيء ما عدا الحظيرة المعفرة بالتراب ودون أي من الآلات لتي تجعل عملنا أسهل – أو، إن لم يكن لديه الآلة، يكون من غير الممكن استخدامها– أو أن نأخذ طاقمنا إلى مواقع حقيقية حيث عليهم

فوراً أن يعلقوا الضوء، ويثبتوا المناظر ويركبوا المسارات بدون إلحاق الضرر بأي شيء، كل ذلك من أجل إقامةٍ استوديو متحرّك لا يترك أي أثر خلفه بعد مغادرتنا.

يستخدم الناس كلمة " العبقري "، بكثير من ضبط النفس. إن هذه الكلمة ليست الامتياز الوحيد للذيْن من أمثال غوته وشكسبير في العالم. تمتد العبقريّة عبر المدى الكامل للإنسانية. يستخدم "ستاندال" هذه الكلمة للإشارة: إلى السهولة الرائعة التي تتحرك بها بعض الكائنات وتتصرف على أساسها. بهذا المعنى يملك عمالنا العبقريّة. أنا لا أعلم إن كانوا يقدمون خدمة يمكن مقارنتها بتلك المقدمة في الاستوديوهات الأجنبية. ما أعرفه هو أنه، بدون ذلك اللغز في خليّة النحل، فإن أحلامنا ستبقى، ككتاب فرنسيين، مجرّد أحلام ولن تستطيع أبداً أن تولد في الزمان والمكان.

من أجل فيلم جي. أم

أكرر ما أقوله دائماً: إن فيلماً مثل فيلم "الحسناء والوحش" لم يكن ليصنع بدون التعاون الحنون لكل فريق العمل بأكمله، ابتداءً من النجم الرئيسي، وصولاً حتى الفني الأكثر تواضعاً. إن "سان موريس" هي قريّة حقيقيّة حيث أريد أن أعيش وذلك لأن مهارات الصنعة فيها تتضمن إعطاء الشكل لأحلامنا. إن نجح فيلمي، فأنا أعزو هذا النجاح إلى الحرفيين والفنيين في مخابر أفلام السينما لجي. ام. الذي يتفوّق عمله على المديح. وإن لم ينجح فيلمي، فإن ما يواسيني عندئذ هو الذكريات الرائعة عن اللطف، والثقة، والإبداع، والشجاعة، والروح العالية " التي أحاطت بي وسمحت لي بأن أحقق المستحيل. بإمكان مخابر السينما الفرنسيّة أن تكون فخورة بما تقدمه.

لا يمكن إنجاز شيء جيد بدون حب

منذ أن كنت أعمل في فيلم 'الحسناء والوحش'، وجدت أن صناعة السينما هي عالم مثله مثل عالم الطفولة وأنا مازلت لا أستطيع أن أرى نفسي في واحدة من هذه الغرف، غرف المرض، حيث اعتدت أن اقتطع صوراً لصناعة صور جديدة ألصقها في ألبومات.

حتى بدون تحقيقه، فإن المؤلف- المخرج يخلق جواً من تنويم مغناطيسي جماعي يكون قوياً جداً لدرجة أن أقل عامل فني يجد عالم ما وراء الطبيعة الذي يعمل عليه على أنّه طبيعي تماماً ولا يفاجئه أي شيء .

يسرق تاجر وردة من وحش، بسبب هذه الجريمة الصغيرة يحكم عليه بالموت. يقع الوحش في غرام ابنة التاجر وتوافق الابنة أن تعيش مع الوحش. يتحول الوحش إلى أمير قصة الحواري الخرافية، وهكذا. ينظر رجل الكاميرا، المصوّر، إلى كل هذا وهو رابط الجأش غير مشوّش، وكأن ذلك كان دراما حقيقيّة. والأكثر من ذلك يريد أن ينقل هذا التواصل لنا إلى بقية أنحاء العالم وأن يخترع الآليّة التي تعطي شكلاً لحلم وتجعل منه حدوثاً يومياً، يحدث كل يوم.

لم أفكر أنّ ذلك ممكن، إلى هذا الحد، أن تشكّل فريق عمل يستطيع أن يفكّر برأس واحد وبقلب واحد. وهكذا ألاحظ أنا دقيقة بدقيقة أن سرّ صناعة السينما يجب أن يكون المقدرة القصوى أو الدنيا على استحضار خبراء اختصاصيين، يتحدثون مع بعضهم بعضاً وملتزمين بحماس وبشكل عاطفي للحصول على نفس النتائج. تسجّل الكاميرا ما هو مرئي وما هو غير مرئي، وما تعرضه أنت عليها وما لا تعرضه. مهما تكن الموهبة، والأموال التي تصرف على فيلم، فإنّه سيخدع بيئة فريق العمل الذي يقوم بهذا الفيلم. الأستوديو المملوء بالنزاعات سيجعل بيئة العمل مكاناً فظاً خشناً ويقلل من قيمته. أمّا استوديو من صداقة وفهم مشترك سوف يعطي الفيلم أجنحة ليحلق.

لا يمكن أن تكون حذراً جداً في تمهيد الأرض. بإمكان لمركّب الكيميائي الذي تخلطه أن يصبح وبسرعة راسباً قاتلاً. هل تعلم أن الأفلام تملك مقاومة خاصة بها وأن بإمكان هذه المقاومة الغامضة لعمل ما أن تخلق معوقات غريبة حتى إن رجال الأعمال، الذين يعتبرون الفن صناعة، ينتهون إلى أن يعزوا هذه المعوقات إلى القدر؟

يمكن لبعض الجزئيات أن لا تعيش جنباً إلى جنب أو تختلط. يتوقف الكائن الحي وينهار : لا يستطيع المصوّر الرئيسي الحصول على لقطاته، تسقط الممثلة مريضة، يخدش المختبر الفيلم، وهكذا هلم جرا. باختصار، يتذمر الناعمون من الحظ السيئ، بينما في الحقيقة أنه واحد من هذه النزوات، من النظام أو الفوضى، التي تحكم لعمل الإبداعي.

هذه هي واحدة من عدد لا متناه من الظواهر بالنسبة لصناعة السينما، إنها لغز أحاول أن أحلّه، ولكن باعتقادي أنه غير قابل للحل بدون الأشعة السينيّة من لحب.

ملاحظة: تمت كتابة هذه الأسطر من أجل "مجلة السينما" ومن أجل أصدقائنا البلجيكيين، الذين إليهم أود، بكل المعاني، أن أعبّر عن عمق امتناني. أفكر بعض الأحيان في بلجيكا أثناء عملي، وبالترحاب الذي أستمتع فيه هناك، وكيف يمكن أن أستحقه.

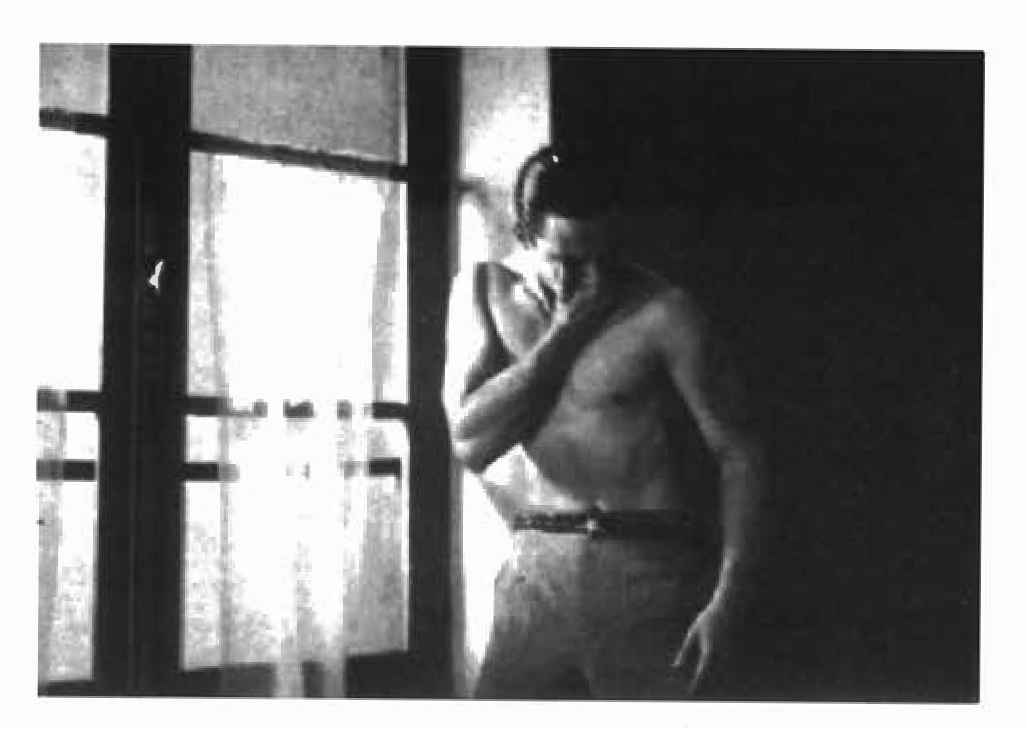
(المراجعة السينمائية عدد رقم ٥، ١ شباط، ١٩٤٦)



من فيلم دم الشاعر – لي ميلر



من تصوير فيلم دم الشاعر



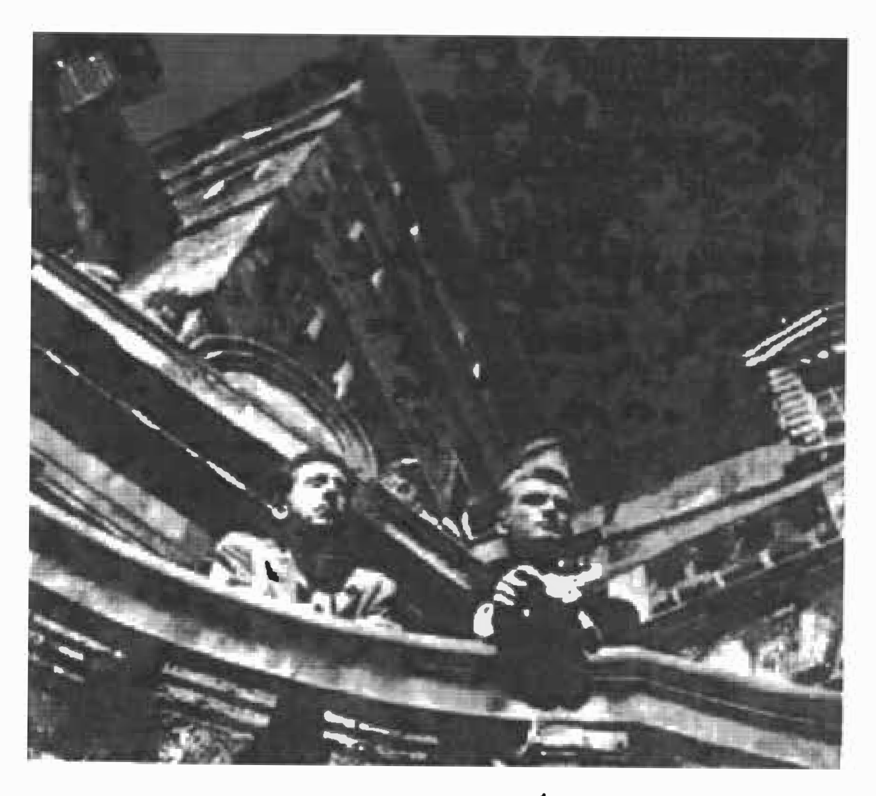
فيلم دم الشاعر – انريك ريفيرو



فيلم دم الشاعر – انريك ريفيرو (إلى اليسار) ولي ميللر (إلى ليمين)



أثناء تصوير النسر ذو الرأسين – جان كوكتو (إلى اليسار)
وإيفون دو بريه (إلى اليمين)



النسر ذو الرأسين – جان كوكتو وجان ماريه



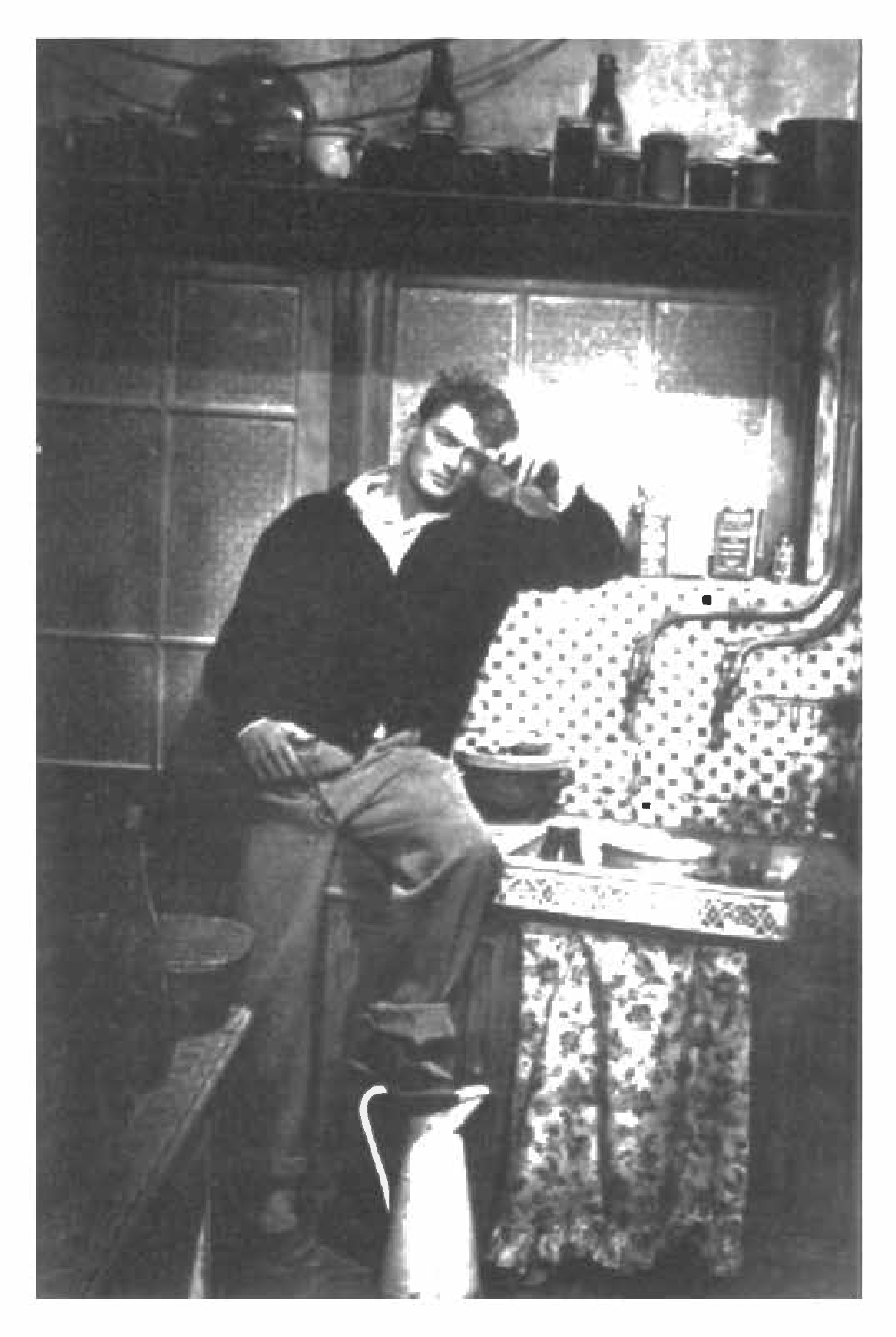
النسر ذو الرأسين

ايدويج فيوليير وجان ماريه



النسر ذو الرأسين

ايدويج فويلير وجان ماريه



"الآباء الرهيبون" – جان ماريه

'الآباء الرهيبون' – ايفون دو بريه وجان ماريه



'الآباء الرهيبون' –جان ماريه، جوزيت داي ومارسيل أندريه



الحسناء والوحش - جوزيت داي وجان ماريه



أثناء تصوير أورفيه – جان كوكتو (في الوسط) وماري داي (واقفة، إلى اليمين)



أورفيه – (من اليسار الى اليمين) جان ماريه،
ماري داي وفرنسوا بيرير أورفيه



أورفيه – جان ماريه



تصوير فيلم 'العودة الأبدية' – جان ماريه،
جان كوكتو ومادلين سولون

العودة الأبدية - (من اليسار إلى اليمين) جان ماريه ومادلين سولون



مادلين سولون
وجان ماريه



فيلم روي بلاس – دانيل داريو وجان ماريه



'الأولاد المرعبون' - ادوار ديرميه، رينيه كوسيما ونيكول ستيفان



البارون الشبح - جان كوكتو



وصيةَ أورفيه - جان كوكتو



وصية أورفيه - هنري كريميو (اليسار) وجان كوكتو (اليمين)



جان كوكتو في موقع تصوير فيلم 'وصية أورفيه'

III شعر السينما

إن أستوديو السينما هو مصنع لخلق الأشباح. السينما عبارة عن لغة الشبح التي يجب أن نتعلمها. إنّه أمر لا يصدق بالنسبة للشاعر لكي يعرف هذا. في ليوم الذي يفهم فيه المخرج أن دور المؤلف ليس مقتصراً على النصّ أي على كتابة النص، - إنه في ليوم الذي يكشف فيه المؤلف نفسه- عندئذ فإن اللغة لميتة لسينما ستصبح لغة حيّة .

(ألبوم السينما، ١٩٤٣)

دم الشاعر

سواء كان في لسينما أم لا، فإن للفن وجهين. إنّه إما أن يكون فناً فاعلاً ونشيطاً، كنوع من الصحافة السامية، التي تهدف إلى تقديم نوع من الخدمات للمجتمع، أو أنّ ذلك الفن الذي يكتنفه الغموض، المخبأ، نوعاً من المتفجرات الموصولة بفتيل، تبدو للوهلة الأولى ترفاً فضائحياً، ولكنّها، على المدى لطويل، تمثل الوجه الأكثر خلوداً للأمة. صناعة لسينما، الشكل الأكثر سراً للفن، لا يمتع عادة بشعبية الجمهور خارج الظل (أعني أولئك الذين يخفون لكتب بتوزيعات صغيرة ومسرحيات في عروض منفردة)، ذلك لصعوبة الوصول إليها والنفقات المدمرة الناجمة عنها، ولأنها تحتاج إلى استعادة ضخمة وآنية لهذه لنفقات - صناعة السينما، هذا السلاح للشعراء المتميزين فقط نادراً ما تنجو لكونها تستعمل بطريقة مقدّر لها أن تستعمل

بها. لا يوجد حرية في هذا المجال من الحرية الكاملة! وعندما يستخدم شعراء عظام مثل شابلن أو كيتون هذه الحرية، فإن عذرهم الوحيد هو إثارة الضحك. إن كان عليهم توجيه نفس القوّة نحو الدراما وإن أصبحت أقنعتهم تخدم التراجيديا بدلاً من متطلبات السخرية سيتحول ضحك الجمهور إلى عنف بدائي، وحشي يأخذ مكان التصفيق.

تتحرك صناعة السينما أبعد فأبعد عن محرك السيرة في محاولة منها لتكون مثل المسرح، مسرحاً كئيباً، زائفاً لا يستخدم لغة الاسبيرانتو الخارقة للصورة. (اللغة الدولية المبتكرة بنيت على أساس الكلمات المشتركة في اللغات الأوروبية الرئيسية).

مشاهد مثل تلك مع البقرة أو قاطع التذاكر في فيلم 'العصر الذهبي' لبونويل ربما يمكن اعتبارها الحدث الرئيسي: ظهور الخدع التراجيدية. أنا لا أشك أنّه سيتم استقبال هذا بضحك ماكر خبيث، ولكنه موجود، ومع ذلك، لاشيء سيوقف الآن جريان النهر الأسود الذي يصب منها.

هذا هو إذن الدور الحقيقي الذي يجب أن يلعبه الراعي. لا يكون الراعي هناك لدعم استثمارات لعمل جيد، لكن لدعم الأعمال الرديئة، بعض الأعمال الرديئة، أفضل ما يوجد، النجاحات الطويلة الأمد، الأرباح الغامضة التي هي خلف متناول محافظ الجيوب الصغيرة الجافة وتبقى الامتياز الحصري إلى من هم حقاً أغنياء. أولئك الأغنياء بالقلب والمال أيضاً.

هذا هو المثال الجيّد المقدم من قبل: كونت وكونتيسة نوييه. اسم عظيم وثروة عظيمة لا تبحث عن بقعة ضوء وشهرة عالم الأزياء، ولكن تعبرها وتتجاوزها إلى الظل حيث يعمل الفنانون، هذه الأسماء التي تحب الفنانين، تتعرف عليهم وتصدق لهم، والذين لا يجدون طريقة للتعبير عن أنفسهم وبحريّة من أي مصدر آخر.

ولهذا السبب قبلت عرضهم بعد أن كنت قد رفضته لعدة مرات. بالرغم من لطف الشركات الضخمة، فإن أقل قدر من التهذيب لبسيط يستلزم منا ألا

نجبرهم على أن يتحملوا عبء حمل المخاطر وأن يكونوا متعقّلين بخصوص العمل الذي نقوم به من أجلهم. هنا، لا يوجد تعقل، يغلق الشركاء المساهمون أعينهم، يصمّون آذانهم ولديهم ما يكفي من اللباقة ألا يسببوا الإزعاج للعمل في الأستوديو. المفاجأة ستكون جيدة، مهما تكن، حتى إذا كانت تجرّ إلى الأسفل لوم المجتمع العصري، الذي في وسطه يوجد أولئك الذين يقدمون الرعاية لأعمالنا، يتعرضون للتسخيف، للسخرية وأسوأ الإهانات، وهم يعودون بهدوء إلى دور مجهول في الصالونات النكيّة التي يمكن فقط أن تعظّمهم وتجلّهم.

'دم الشاعر' فيلم بكل ما تحمله الكلمة من معنى بالنسبة لشابلن، هو توثيق واقعي حول أحداث غير واقعيّة. الأسلوب أكثر أهميّة من العقدة ونمط الصور يسمح لكل شخص لكي يكيّف نفسه ويقرأ الرموز كما يريد: لأنّ فرويد كان محقاً عندما قال، في مقدمة 'المقامر'، لا يحتاج الفنان للتفكير بأشياء ستحتل تدريجياً الموضوع الأساسي لعمله.

(لو فيغارو، ٩ تشرين الثاني، ١٩٣٠)

الحسناء والوحش

لا أعتقد أن هناك أي عمل أكثر إمتاعاً وأقل رتابة من الفيلم الذي يصنعه مخرج. ما هو المخرج؟ بعد العمل الذي قمت به خلال الأشهر القليلة الماضية، أدركت أن المخرج هو فريق عمل. يتشكل دورنا في مجموعات، المحبة، والإمتاع، والإبقاء على تلك الشعلة حيّة والتي بدونها القطات التي تصنع الفيلم ستصبح مجرد رماد.

في بعض الأحيان، وفي خضم تلك البدعة العظيمة التي يقدمها الضوء هناك الضوضاء والفوضى، وأنا أتساءل إن كنت أنا من الذي أدار العمل، أو أن العمل هو من يوجهني، يعجل بشكل غريب الخطى نحو منحدر حاد.

كليمنت يدي اليمنى، إيبريا اليد اليسرى، أليكلن، المصوّر، مساعده تكويت، 'وسيل'، مساعدتي في النص، بيرار الذي يحوّل وينقل الأثاث والأزياء، آلدو المصوّر- كلّهم يمنحونني الشعور بأنهم موضع الحركة بواسطة أعصابي واهتزازاتي. ولا نغفل هنا ذكر الممثلين، وبشكل رئيسي جوزيت داي وجان ماريه واللذين حاولت أن أؤثر فيهما بأقل ما يمكن، ذلك لأن الجو الذي يستوعبانه يلهمهما ويمنعهما من أن يضلا الطريق.

ولكن ما هذا الصراع! إنّه صراع ضد الكهرباء، تكسير مصابيح مقوسة، ضدد الأمراض الخفيفة الغادرة التي يسببها التعب، ضد الماكياج المتهالك ، نظام صوتي يسجل أصواتاً متداخلة، ضمير كبير المصورين الذي يريد أن يعدّل ويكيّف الإضاءة، التجهيزات الفقيرة من الناحية الفنيّة بحيث لاتسجل المقارنات. إنه صراع دقيقة بدقيقة، وهو يستفزك - لأنّه عندما تدار الكاميرات، يتوقف قلبك بين كلمتي 'آكشن' و'قطع' .

لا ينتمي الفيلم إلى الماضي ولا إلى الحاضر ولا إلى المستقبل. إنّه محصور بالوقت الذي يملكه هو، والذي هو خارج إطار التحليل.

أما فيما يتعلق بالحوار، فأعتقد أنّه لا يجب أن يلعب أيضا دوراً كبيراً وأن بإمكان الفعل أن يحل محلّه للمنفعة ومصلحة العمل.

لكن من أجل ضبط النفس هذا لا بد من الاسترشاد من قبل الإيقاع الداخلي للقصة. في 'سيدات غابة بولونيا' كنت فقط مجرد خادم لروبرت بريسون، الذي أراد أن يكون الحوار جافاً وقريباً من أسلوب ديديرو. كان فيلمه فيلماً معاصراً، ولهذا كان علي تحويل النمط، ولسوء الحظ احتفظت بجمل قليلة من ديديرو. السطر الوحيد الذي أعيد إنتاجه بدقة لم يكن لديديرو، بل لبيير ريفيرداي: فـي هذا السطر من مسرحيّة لم يتم تمثيلها على المسرح بعد - 'لا يوجد شيء آخر مثل الحب، يوجد هناك براهين على الحب فقط. براهين يتم الدلالة عليها في فيلم' سيدات غابة بولونيا'، بمثابة تحية إجلال وتقدير إلى شاعر عظيم وصديق عظيم'.

يوجد القليل من الكلام في فيلم "الحسناء والوحش". إنها قصة خرافيّة. يجب أن تبدو الشخصيات وكأنها توصف من قبل المؤلف أكثر من أن تصف ذاتها. الصمت، الموسيقى، الريح، والأثواب كلّها ستكمل المغامرة الرائعة التي أضافتها السيدة لوبرانس دو بومون إلى روايات "بورو" في النسخة التي نشرت في مكتبة بيبليوتيك روز.

لم تقدم فرنسا أبداً اعترافاً كافياً بالمساعدة المدهشة التي قدمها لنا المصورون وفنيو الإضاءة في السينما. هؤلاء العاملون السعداء والجديّون، الذين هم مثل الحجر الثمين يسابقون الزمن والمحملون جواً هم ردّنا على جهاز الأرغن الكهربائي في هوليوود. يجب فهم هذه الحقيقة، وإنّه على سبيل المثال، يجب علينا أن لا نعامل قادة الفرق الموسيقيّة الحقيقية الذين لهم شهرة وكأنهم مجرد فنيين. إن قائمة الإصلاحات الضرورية طويلة جداً.

يجب علينا أن نكون مثل الأطفال فقط الذين يعرفون سر اللعب مع الألعاب والدمى المؤقتة بطريقة تصبح فيها من أفضل أنواع الدمى والألعاب في العالم.

(كارفور، ١٩ تشرين أول، ١٩٤٥)

أنا لست مصدوماً بالانتقادات الكثيرة التي يتعرض لها فيلمي " الحسناء والوحش". كنت أتوقع هذه الانتقادات. إضافة إلى أني معتاد عليها. معظم هذه الانتقادات مبنية على نقص في البعد والمسافة ومن السرعة التي عوّدت فيها صناعة السينما العيون والآذان لكي ترى وتسمع الأشياء بشكل ارتجالي، بينما تتطلب مثل هذه الأمور تركيزاً أكثر عمقاً، وأيضاً من حقيقة أن أسلوب الأساطير الفرنسية قد أصبح منسياً. واحدة من المقابلات المعتبرة التي تنتقدني كانت بشأن إسناد الدور الثلاثي الذي لعبه جان ماريه، لهذا يجب أن أشرح هذا الأمر.

يوضح الدور الثلاثي، أي لعب دور ثلاث شخصيات، البساطة في عالم الخرافة والجن، ولماذا هو الآن يبقى بعيداً عن عالم الإنسان. الجنيات

(التي تعمل في فيلمي من خلف حافة الشاشة) تلاحظ أن 'الحسناء' انجذبت إلى 'آفينان' شاب لا يستحقها. تعتقد الجنيات أن الحسناء سوف تحب الوحش إذا بدا الوحش وكأنه يشبه 'آفينان'. وتعتقد أنها تعاقب آفينان، الذي يحاول أن يقتل الوحش بأن يعطوه قبح الأخير. تعتقد الجنيات بأنها تكافئ الوحش والحسناء وذلك بإعطائه جمال ووسامة آفينان مع نبل الوحش، إضافة إلى ذلك - فإن مثل هذا الخليط لمزيج سوف يكون أمير أحلام الحسناء. ياللجنيّات الساذجات !

مثل فتيات عام ١٩٤٦ اللواتي كتبن لي بعد مشاهدة فيلمي، أن الحسناء تفضل الوحش على الأمير. 'هل أنت مسرور؟' هو يسألها وهي تجيب 'سوف أعتاد ذلك'.

ولكن هذا الزواج ممكن وذلك لأن آفينان، الوحش والأمير هما واحد ونفس الشخص. وإلا فإن الحسناء ستهرب بعيداً من ذلك الغريب الوسيم. هناك غموض عظيم وسر يجمع الرجال الثلاثة الذين يتقربون منها، وبدون هذا السر، سيكون هذا الفيلم مجرد كتاب سطحي للقصص الشعبية فقط.

يشير لناس إلى بطء الفيلم. لكن، إن لم تستطع صناعة السينما أن تحيط بالبطء فإنها لن تكون فناً. إن البطء في فيلمي ليس بطئاً، لكنّه إيقاع. بينما أقوم بانجاز فيلم، أدندن لنفسي باستمرار الرقصة الكلاسيكية للراقصة 'لولّي' في فيلم 'السيد البرجوازي'. جاذبيته، اختزاله، جديته الفردية تظهر نوعاً من الرعب المقدّس، يحملني بعيداً جداً في الزمن ما يفعله في الفراغ فيلم وثائقي حول الرقص في جنوب أفريقيا.

يجب ألا يفكر النقاد في صناعة لسينما على أنها للترفيه فقط: يجب أن يعودوا مع الفيلم إلى الخلف ويدرسوه، ولو، في حالة فيلمي فقط ذلك من أجل اكتشاف الخلفية الرائعة لموسيقى 'أوريك'، لملاحظة معجزة الحركات الملائكية لتي تؤديها جوزيت داي وعظمة ضبط النفس التي يعبر فيها جان ماريه عن معاناة الحيوان لمخلوق مغرم يلعب دوره. كل هذا، إضافة إلى

أسلوب موليير الذي تتبعه الأخوات، والتوازن الذي تم تحقيقه بين أعضاء هذه العائلة، والعمق الجديد لصور "أليكان"، وأشياء متعددة أخرى كلها بقيت وراء قبضة أولئك الذين يجب أن يدلوا بالشهادة أمام الاتهام الموجه ضدنا لعدة قرون.

كيف يمكن للجمهور الحقيقي والقلوب الأكثر بساطة أن تستطيع قراءة كل هذه الأسرار كما وكأنّها في كتاب مفتوح ويتم الكتابة حولها في عدد كبير من الرسائل التي ترد إلينا أن تصنع شهرة الناقد؟

هذا هو الجمهور الذي أتوجه إليه لكي أعبر عن امتناني له.

لدى الممثل وظيفة رهيبة تتكون من إلغاء أعماله لإعطاء تسهيلات للظهور. كلما عظم الممثل كان عمله واضحاً: وكلما بدا وكأنه يعيش دوره ويمثله قلّ إدراك المشاهد بالجهد الكبير الذي يقوم به. إن المسرح عالم واحد، خشبة المسرح عالم آخر. تفصل هذين العالمين صفوف الأضواء في المسرح، ملتهبة ومحاطة بالغموض مثل سيف كبير الملائكة. عندما ينتهي العرض، تشكل الستارة حاجزاً ومانعاً مطلقاً، يقطع أمواج الجمهور المنحسرة، جمهور لا يلتفت إلى الخلف ولا يلقي أية نظرة إلى الخلف صوب الأجنحة التي كسّرتها العاصفة، المليئة بالأنين، المتشبثين بالسفينة المحطّمة ذات الأمجاد، الحبال المتشابكة والأشباح المنقلبة .

وراء الكواليس في المسرح، مثل أرض استوديو الفيلم، ليس هو المكان اللطيف الذي يمكن للمرء أن يتصور، لكنه مصنع صغير تتجمع فيه العواطف، ويتم إعادة صناعتها كل مساء. كم هو كمّ الانضباط هنا؟ سوف تتواصل كل هذه الوسائل المثيرة للإعجاب بالتنويم المغنطيسي كل مساء مع المسرح والشاشة مع شخصيات من الظل، الحبر والورق.

عندما كنت أكتب ' الحسناء والوحش'، حاولت أن أصنع الفيلم الذي كنت أتصوره في وقت كنت ما أزال صغيراً جداً لأن أذهب إلى السينما أو المسرح - من السفرات الغامضة لوالديّ والبرامج التي تركوها في غرفتي.

في فيلم 'الحسناء والوحش' تماماً مثل فيلم 'الآباء الرهيبون'، كانت نصيحتي الوحيدة لجان ماريه أنّه، بعد قراءة دوره، يجب أن يلعبه مثل هؤلاء الممثلين الذين لم يرهم قطٌ وأن يحاول أن يكون لديه صورة ذهنية عن سحرهم. بدون شك، يعود الفضل إلى طريقته في التمثيل بمثل هذه الطريقة الرائعة وهذا الإفراط، عند الحدود القصوى لطاقاته، ويباغتنا بحدّة الانفصال عن أسلوب التمثيل 'العصري'. بالطبع، يعود نجاحه في مسرحيتي وفي أفلامي إلى مواهبه الفردية. ولكن هذه المواهب الطبيعية اكتملت في رغبته التغلب على العادات القديمة في أن يختار صعوبة المراس لحيوان أخرق وتوحش حيوان بري مفترس. اعتقد العديد من الناس بأن الأدوار لاءمته، تلك بالسماح له بإتباع نزعته الطبيعية. هذا خطأ. لا يوجد ما هو أصعب على الممثل من أن يفسّر ويشرح الشخصيات التي تشبهه. 'عندما ألعب دور أم'، اعتادت ريجين أن تقول لي 'علي أن أنسى أني أم وأني أحب ابني وابنتي'.

(من أجلكم، رقم ١٥، ٢٣ تموز، ١٩٤٦)

قال بول إيلوار، لكي تفهم فيلمك، عليك أن تحب كلبك أكثر من سيارتك. بعد هذا، لا يوجد الكثير يمكن قوله. لكن بما أن الفيلم مثير للجدل وقد قرأت العديد من المفاهيم الخاطئة بشأنه، فقد قررت أن أقدم بعضاً من الإيضاحات القليلة. الأدب الفرنسي مريض جداً. إنه يلتهم الأدب الأمريكي المترجم بشكل سيء، والذي لا يمكن هضمه : سوف يندهش الأمريكيون عندما يكتشفون، كيف أننا قمنا بتمجيد أعمال يعتبرها الأمريكيون أنفسهم أقل شأناً ولا يعلقون عليها أية أهميّة. يجب ألا نكون قساة لأنّه غالباً ما يحدث العكس وربما يقبل الأجانب ويتبنون الكتب الفرنسية التي نحن أنفسنا لا نعطيها الاعتبار العالي.

وعلاوة على ذلك، ما يجذب المتحذلقين في يومنا هو النوع الرديء ذاته من الترجمة في هذه الكتب الأمريكية التي تلقى إقبالاً من ميول متزايدة لقراءة نص بسرعة وبسطحيّة كبيرة، باحثين فقط عما هو مثير للصور الذهنية.

من الواضح أن فكرة ما هو مثير للصور الذهنية ليس له نفس الفعل من دولة إلى أخرى، وأنّ الأشياء التي تبدو طبيعية تماماً بالنسبة لنا سوف تبدو استثنائية وفوق العادة بالنسبة للأجانب. أنا أعزو هذا النجاح إلى الاختلاف في وجهة النظر، على سبيل المثال، الغربيون في فرنسا وفيلم "زوجة الخباز" لبانيول في أمريكا .ربما أضيف أنّه في فرنسا، حيث لم يعد الناس يشترون الكتب (أصبحت هذه الكتب إما غالية جداً أو نادرة جداً)، إن هناك هوّة حقيقية قد فتحت بين الأمس واليوم: المذهب الطبيعي الذي تأسس في عام ١٨٨٩ من قبل الأخوين "غونكور" ومن قبل أنطوان ذلك بعد أن تمّت الإطاحة به قبل المذاهب الرمزية، والتكعيبية، والدادائية وأخيراً السريالية، وقد بدأت بالازدهار مرّة أخرى من حالة الخراب، وجيل شاب بأكمله، غير مدرك لذلك، يعتقد أنه اختراع شكل فني كامل، جذاب لدرجة كبيرة لأنه يتطلب جهداً أقل .

وقد شاهدنا مؤخراً بعض الأمثلة الغريبة تماماً عن ذلك. دعونا نقتبس مثالاً واحداً. الأفلام الإيطالية الأخيرة التي تلقى التسخيف والإهانة في إيطاليا، تبهجنا وتسحرنا بأغانيها من المدرسة الطبيعية. هو نوع حقيقي أكثر من الحقيقة: وفيلم : "البيزة" لروسيلليني هو الأكثر شيوعاً .

كان ذلك بسبب فيلم "البيزة" في حالتي، وفيلم "دم الشاعر" في حالة روسيلليني، قررنا أن نتعاون لنصنع فيلم "الصوت الإنساني" مع مدام ماغناني التي لعبت فيه الدور الوحيد والمثير للإعجاب.تمرّ السينما الفرنسية بأزمة غريبة جداً. مرّة، اعتبر المنتجون بأن بإمكانهم تسخير الذكاء وحتى الشعر لمصلحتهم بمساعدتنا. لكن دائرة توزيعنا الضيقة والزيادة في التكاليف، في

حين أن ثمن تذاكر مقاعد السينما بقيت على حالها، الأمر الذي دفع برجال الأعمال في السينما وبشكل تدريجي لكي يصبحوا رعاة لها - كما تتوقعون رعاة مترددون وسيئو المزاج.

في الوقت الحاضر، أي فيلم يرتفع إلى ما فوق المتوسط فيما يخص الأسلوب لا يستطيع أن يحقق الربح في فرنسا، ما عدا في حالة بعض المشاريع القليلة الواسعة النطاق والمميزة، يفشل ناتج المردود وتغلق الاستوديوهات أبوابها .

إضافة إلى ذلك، يواجه الشاعر مشكلة رئيسية في العمل لسينمائي ذلك بسبب العائدات الفورية التي تتطلبها صناعة السينما.

يستطيع الكتاب أن ينتظر. بالإمكان تبديل المسرحيّة. لكن يجب أن يكون الفيلم مقبولاً من قبل جمهوره، وإنّه لا بد من لجمع بين قوى عدة تسمح لنا صدد وجذب في آن واحد وفي الوقت نفسه. تزعج الطرافة دائماً النقاد والجماهير، الذين اعتادوا على قناعات معينة من خلال الكسل، ويتم إيقاظهم من نومهم بالطريقة الأكثر خشونة وإزعاجاً لأنني خروج عن هذه الصيغ.

الأمل الوحيد لفيلم هو أن يكون الجمهور أقل صمماً وعمي من النقاد أو ينبغي أن أقول، أكثر شبهاً بالطفل وأكثر استعداداً لسيطرة عليه، ربما لاطاعة لذلك في حق النقض الصادر عن قضاة المسائل الأدبية، وكما حدث في "الحسناء والوحش"، فإن الجمهور سوف ينظر بعين البراءة والحب إلى ما كان مخفياً من ومضات أفكار المثقفين في رأس المال.

باختصار، عندما قررت أن أصنع فيلماً كان من شأنه أن يكون قصة خرافية، اخترت الأقل خرفة من جميع الحكايات الخرافية - وأقصد بها واحدة من شأنها أن تأخذ الاستفادة الأقل من الفرص التي توفرها تقنيات السينما الحديثة - غني عن القول أنني كنت أعرف أني ناهب ضد التيار، ومرة أخرى، أرفض الموضة.

بدلاً من الواقعية، أردت أن يحل محلها الرؤية المجردة والخام لشخصيات من موليير (في بداية الفيلم)، وفي مكان ما يعتبره الناس التراكيب وتقنيات أخرى، وقد عفا عليها الزمن.

كانت الفكرة السائدة للعمل أن يكون استمراراً للنوع الذي تسعى النساء إليه، دون أن يعرفن ذلك، في حين أن هناك اعتقاداً أنهن يغيرن الحب، وسذاجة من الجنيات (أو من اخترعهن)، وكان الاعتقاد أن هذا الأسلوب يصبح مكتملاً إذا حصل على الجمال التقليدي. كان هدفي أن أجعل من الوحش إنسانياً جداً، جذاباً جداً، ومتفوقاً بذلك على الرجال حتى أن تحوله إلى أمير الوسامة والجمال كان خيبة أمل كبيرة للحسناء، ذلك بمعنى إن إجبارها أن تقبل زواج المنطق والمستقبل يتلخص في الجملة الأخيرة من قصة خرافية: "و كان لديهم العديد من الأطفال".

لذلك اضطرت أن أخذل كل من جمهوري والحسناء في نفس الوقت، أقنعت وبمكر، المصور الرئيسي الذي يعمل لدي، أليكان، لكي يصور جان ماريه على أنه الأمير، في أسلوب عديم العاطفة وغير مشوق ذلك من أجل تحقيق الفيلم بنجاح. وهذا ما فعلناه.

كان هناك الكثير من الرسائل من النساء، والفتيات والأطفال، أرسلت إلي أو إلى الممثل الرئيسي، كتبت عام ١٩٤٧، تشكو كل هذه الرسائل من هذا التحول، وتعرب عن أسفها لاختفاء "الوحش المسكين"، الذي كان يروّعهم في ذلك الوقت عندما كتبت السيدة لو برانس دو بومون القصة.

عندما نشرت السيدة لو برانس دو بومون " الحسناء والوحش" كانت معلمة الفقراء في انكلترا، وأنا أتخيل أن القصة أتت في الأساس من اسكتلندا.

يعرف الأنجلو – سكسونيون كيفية التعامل مع الإرهاب ومع ما هو غريب وشاذ أكثر من أي شخص آخر، وكثيراً ما كان يقال، إنّه كان هناك في انكلترا لوردات، الأبناء الأكبر سناً للعائلات الكبيرة وورثة للألقاب، أولئك كانوا وحوشاً مخبأة في بعض الغرف في القلعة.

لديّ آمال كبيرة أن يستطيع الأمريكان فهم هذا الأمر، وذلك لثلاثة أسباب:

١- أمريكا هي بلد إدغار آلن بو، بلد الجمعيات السرية، والصوفيين والأشباح، وحيث الألحان الموسيقية الرائعة هي المسألة اليومية.

٢- الطفولة أكثر انتعاشاً ونقاء هناك ومحفوظة بشكل أفضل في الحالة المعنوية للرجال أكثر مما كانت عليه في فرنسا، حيث بدأ الرجال بشكل متعمد بفقدان هذه الحالة لأنهم يعتبرونها ضعفاً في الشخصية.

٣- الأشياء التي تؤثر في الأدب الفرنسي من أمريكا أصبحت بالفعل قديمة وعفا عليها الزمن في أمريكا نفسها ويبحث الأمريكيون عن شيء مختلف عمّا يدهشنا، ولكن لم يعد يدهشهم البتة.

بشكل عام، هذا ما دفعني إلى خوض تجربة لن أكررها، ذلك لأن التجربة يجب أن تكون فريدة من نوعها، وأود أن أقوم ثانية بمقارنة هذه التجربة بإطلاق البذرة التي تسقط على أرض مواتية أو غير مواتية للزراعة ثم تنجرف حيث تريد.

ما يتعين علينا أن نسمعه هو أكثر بكثير من مجرد صوت. هذا هو الطريق كله الذي سافر الصوت عبره، إنه كل الطريق المظلم عبر الكائن البشري، معقد مثل البوق الفرنسي. باختصار، ما يجب أن نسمعه يجب أن يكون صدى لصوت القلب وأن يحمله إليك، حتى يصبح مسموعاً ومرئياً، كما هو الأمر في فيلمي القديم 'دم الشاعر' حيث يسمعه الجمهور وهو يملأ المسرح ويراه وهو يرفع بتلابيب البطل في الوقت المناسب مع إحراز الفوز.

من أجل ما يعبر عنه هذا الصوت الذي هو حزني الكبير لكوني لست موجوداً في براغ، حزني لكوني في مكان آخر بينما هو يتحدث إليكم، حزني في عدم التمكن من أخذ نيزفال، وهوفميستر، وكوبسكي باليد، لكي أصافحهم ولأجعلهم يعرفون عن طريق اللمس، كم كنت أرغب بحرارة أن يكون لقاؤنا

قد تم وكم أنا على مضض اضطررت إلى لتخلي عن هذا اللقاء بسبب عملي! هذا هو العذر الوحيد الذي أستطيع أن أقدمه لتبرير غيابي : هذا العمل الذي يستعبدني، لا يغادرني أبداً، يعطيني الأوامر باليد ولا يعطيني "فرصة" لتحقيق تمنياتي أو متعي.

لقد حاولت أن أقنعه بأن براغ كانت مكاناً للعمل وأني سوف أزور المصانع حيث استطاعت صناعة لسينما أن تضع أحلامنا في علب، حاولت أن أقول له - هذا العمل - إن روعة مدينتكم ستكون نقطة انطلاق لمشاريع جديدة، ولكن لا شيء يستطيع أن يقنع هذا لسيد الذي نخدمه، الذي يسخر منّا ولا يتنازل أو يتكرّم علينا بالإصغاء.

أعرف أن فيلم " الحسناء والوحش" هو أيضاً صوتي الذي سوف تسمعونه وأنّه وراء الشاشة، سأكون أنا الراوي والقاص للحكاية، إني أردت أن تمثل الشخصيات فقط إلى حد تنتمي فيه إلى الكلمة. إني مدرك أنكم ستفهمون أن هذا الفيلم هو على العكس من ما يسمى الصناعة السينمائية فيما يتعلق بالأسلوب وأنه يحاول أن يعبر، بأي ثمن، ورويداً ببطء فقط، كما هو مطلوب من قبل طفل فطن وصعب، أفعال بسيطة جدا فقط، لتي شعرها ليس له علاقة بي كما هو الأمر بما يفعله تحريك لطاولة أو قلبها مع الحرفي الذي يصنع لطاولة.

أدرك أنكم سوف تلاحظون كم كنت مقتصداً بالكلمات وأنه، إذا كان الفيلم الذي أقدمه لكم وراء حدود إمكانيته فإن لفضل في ذلك يعود إلى سر في التحول وتبدل الهيئة.

في الواقع، بماذا تفكر الجنيات لساذجات - أو من اخترعهن ؟ آفينان وسيم، الوحش قبيح، آفينان ولد سيء، الوحش وحش جيد. إن خليطاً من الاثنين سيجعل الحسناء سعيدة بواسطة وجود الكائن المثالي: الأمير الساحر. هذا ما تعتقده الجنيّات.

هن على خطأ، وأنا متأكد أنكم سترون كيف أن لحسناء أدركت بحواسها عيون الوحش في آفينان وأحبت الوحش، وكيف أن الأمير الساحر أفسد السرور والسعادة، وهكذا كان عليها لبدء بتأسيس عائلة، كما تقول الرواية الأسطورة، أن يكون لديها الكثير من الأطفال.

منذ أن كنت طفلاً صغيراً وأنا مفتون برواية "الحسناء والوحش" التي كانت بجانب قصص "بورو" تحت الغطاء ذي اللونين الأحمر والذهبي في مكتبة "بيبليوتيك روس" أو "المكتبة الوردية".

وجدت أن ما هو خارق عن الطبيعة طبيعي تماماً، وما زال كذلك. لقد قمت بصناعة هذا الفيلم دون استخدام أي من الحيل أو الخدع. كان يجب أن أكون وحشاً لكي أصف معاناة الوحش، وكان ما منحني المدح اللطيف الذي كاله لي شاعرنا بول إيلوار : "لكي تفهم هذا الفيلم"، هو قال "يجب عليك أن تحب كلبك أكثر من سيارتك". ليس هذا هو الحال دائماً في لمسارح عندما يكون الفيلم في بداية تجربته: فيما بعد يلتقي مع العقول التي تصنّعه فقط. ولهذا السبب أنا آسف لأني لست مع هذا الفيلم في براغ وأشاهده بنظرة جديدة، في الظلام، بجانبك.

أنريه بولف، وداربون، والممثلون العاملون معي، وطاقم العمل (نفس فريق العمل الذي صنع فيلم " معركة لسكة الحديدية") ومصمم الموقع الذي يعمل معي كريستان بيرار والموسيقي جورج أوريك جميعهم يهدونكم السلام.

والآن، أغلقوا عيون الذكاء التي تطلق الحكم مسبقاً وافتحوا عيون القلب التي لا تفعل ذلك. اندمجوا. لدي قصة لأرويها لكم. (تسجيل لعرض فيلم الحسناء والوحش في براغ).

أصدقائي البلجيك الأعزاء،

لديكم الحسناء ولديكم الوحش. الحسناء هي فتاة ريفية متنكرة في زي أميرة. الوحش هو أمير مسحور وقد تحول إلى وحش. لديكم عائلة تعيش في

منزل مبني على طراز فيرمير. لديكم قلعة كئيبة بنيت على طراز غوستاف دوريه. هناك جنيات غير مرئيات يعتقدن أن كل شيء بسيط لأنه بإمكانهن التلويح بصولجاناتهن، عندما في الواقع ليس هناك ما هو بسيط الأقل من كل ذلك قلوب الشابات لبسيطات اللواتي يفضلن المغامرة على الزواج العاقل. لديكم الحيرة في النظرة والتي تبقى على حالها يتم توضيحها في ما بعد. لديكم ردّ بول إيلوار، عندما سئل ما رأيه بالفيلم أجاب : "لكي تفهم هذا الفيلم يجب أن تحب كلبك أكثر مما تحب سيارتك". لديكم الأشخاص الذين يحكمون على الأعمال ويحكمون على الناس. لديكم الشخص الذي يؤلف القصة، يتراجع إلى الخلف، يرقب، ويصغي ولا يستطيع تغيير أي شيء إلى أي شيء آخر أكثر من التغيير إلى ما هو عليه. لديكم جان كوكتو الذي كان يتحدث للتو إليكم ويرسل لكم التحيات.

(في عرض فيلم الحسناء والوحش في بلجيكا، ٣ كانون أول ١٩٤٦)

العزيز والمحترم مي لان فان:

أنا أفكر دائماً بالفنون المسرحية والسينمائية وكأنها دين. وأنا أعتبرك الكاهن الأعلى لهذا الدين. إنه لشرف غير مسبوق بالنسبة لي أن أتحدث من خلال فمك.

لو لم أكن قد ولدت في فرنسا، فإن الصين ستكون وطني. أنا أحب وأحترم كل القوى لتي من خلالها يتم التعبير عن روح الصين. بالرغم من أني في بعض الأحيان يكون لدي صعوبة في فهم هذه القوى، إلا أني أتنبأ بهذه القوى من خلال الحدس الذي يمليه علي قلبي. في فيلم "الحسناء والوحش" غالباً ما أقدمكم على أنكم المثال والنموذج لممثلينا عندما حاولت الأخذ بيدهم ومساعدتهم لكي يحققوا الإيقاع الذي تبدعون فيه. إن منظر جان ماريه وهو يعاني من كونه حيواناً هو تماماً مثل منظر الحيوانات المقدسة في أساطيركم. وإن إيماءات جوزيت داي هي نفس الإيماءات لأميرة في واحدة

من طبعلاكم. وإن كنت محظوظاً بما فيه الكفاية لإسعاد الجمهور الصيني، أعتقد أنه يجب أن أحقق طموحي وأكون فخوراً أنه بعد هذا الانجاز لا يهم أي شيء قد يحصل لي. يجب أن أرد على هؤلاء الذين يهاجمونني: لماذا أهتم؟ عبر فم مي لان فان، قدمت لتحية للأعماق العظيمة لصين (عندما تم عرض فيلم 'الحسناء والوحش' في احتفالية في شنغهاي، قرأ ملك لممثلين في الصين مي لان فان، والمشهور على وجه الخصوص بأدواره النسائية، تمت قراءة هذه الرسالة المرسلة من جان كوكتو).

النسر ذو الرأسين

وكان في نيتي، هذه المرة، نقل لمسرحية إلى الشاشة مع الحفاظ على طابعها المسرحي. كان هذا في بعض الأحيان مسألة المشي بتخفٍ، حول المسرح واصطياد مختلف لجوانب والفروق الدقيقة في لمسرحية، السرعة وتعبيرات الوجه التي تهرب من المتفرج الذي لا يستطيع متابعتها بالتفصيل من مقعد في المقصورة.

وفضلاً عن ذلك، كنت قد لاحظت مدى فعالية المسرحية عندما يكون لديك نظر عين الطائر كأن تتقمص عين الذباب مثلاً، أي المشاهد المتلصص. الجمهور محشور مع الممثلين في غرفة تفتقر إلى الجدار الرابع،ويستمع لهم على قدم المساواة، وذلك دون أن يكون هناك عنصر من الغموض في المشاهد الحميمة من خلال الشكل الغريب الأطوار لثقب الباب.

إن فيلم 'النسر ذو الرأسين' ليس من التاريخ. بل هو قصة، قصة مخترعة عاش فيها أبطال وهميون وأنا لم أكن لأجرؤ على القيام بمغامرة في ذلك العالم الواقعي للسينما دون إمكانية الاعتماد على كريستيان بيرار. كان لديه عبقرية بأن يضع كل شيء يلمسه في موضعه، ذلك من أجل إعطائه عمقاً في الزمان والمكان ومظهراً لحقيقة لا يمكن تقليدها حرفياً.

الفيلم مستوحى من فترة أحدث عهداً من المسرحية: كان تلك الوقت عندما كانت سارة برنار لا تزال شابة، وعندما اكتشفت السيدات العظيمات أو الممثلات الرياضة في الفساتين لطويلة والحلي لصينية.

ملكتي لم تعد ملكتي: الملك قد مات، اغتيل مساء يوم زفافهما. ولكنها ما زالت تحكم ويعود الفضل في ذلك إلى القوة التي تمارسها على خيال شعبها. هي تختبئ في قلاعها. ترتدي الحجاب. ولا تظهر وجهها. باختصار، كما يقول وزير الشرطة "هي تملك تخفياً معرقلاً".

تخاف أم الملك، الأرشيدوقة، من هذا لتطفل التخفي المعرقل. وكيلها المعتمد، "الكونت دو فون"، قائد الشرطة، يرهب مجموعات صغيرة من الفوضويين الخارجين على لقانون والعائلات التي تعيش وتعمل بشكل غير شرعي، يشوهون السمعة الطيبة لاسم الملكة ويتهمونها بكل أنواع الرذيلة التي يمكن تخيلها.

استغل هؤلاء روح التمرد الموجودة لدى شاب فوضوي صادق تم اختياره لقتل الملكة، لكن تمرده ليس إلا شكلاً مقنعاً من الحب، لكنّه تمرد كان مجرد تذكر للحب. شبه هذا الشاب الاستثنائي الملك فريديريك هو ما أقنع الفوضويين وربما الشرطة و"الكونت فون". السماح للشاب ستانيسلاس من أن يخلص لمملكة من شخص ما يقف في ليلة وصولها إلى "كرانتز" (مكان القلعة حيث الملك والملكة يتابعان حفلة ليلة زفافهما)، الملكة التي تستمتع بالقيام بمفاجأة لبلاط لملكي، أقامت حفلة كبيرة لا تظهر هي فيها. أخبرت الضابط المرافق لها، دوك دو ويليرستين، والآنسة بيرغ التي تقرأ لها، وآخرين أن يستقبلوا المدعوين بدلاً منها.

خلال الحفلة، كان يجب أن تتناول طعام العشاء في غرفتها مع شبح الملك، أن تستمع إلى رقصات الفالس لتي كان يحبها.

في ذلك المساء من يوم الحفلة في قلعة كرانتز. بينما تتم مطاردة ستانيسلاس من قبل الكلاب والأسلحة النارية لرجال الشرطة، يسقط في غرفة

الملكة بعد أن تسلق الجدار وهو يهرب بعيداً عنها. يغمى عليه، تخبئه الملكة، تمرضه وتشرح، رداً على صمته العنيد، أنها تعالجه وكأنه ند أو نظير لأنها تعتبره موتها، ملاك الموت بالنسبة لها. هي تريد أن تموت، ولكن سوف تدع القدر يقرر ذلك. 'أنت قدري'، تقول له، 'وهذا القدر يجلب لي السرور'.

يجب أن يتم القتل بسرعة، كان ستانيسلاس هو القاتل. لقد أضاع فرصته. عليه أن يصبح بطلاً. وهذا أمر أكثر صعوبة.

يعرض الفيلم الأيام الثلاثة التي أمضتها الملكة وقاتلها معاً: تتظاهر في أنها طلبت مجيئه، بهذه الوسائل لخيالية، لكي يكون قاتلها الجديد.

لم يعد هناك أي بروتوكول موجود بينهما. تخلع لملكة حجابها، تتحدث، تهين، تهان، ترمي برأسها إلى الأمام أو تحنيه إلى الخلف، إيجاباً أو رفضاً. كما نستطيع أن نخمّن، إنها على وشك السقوط باتجاه الحب.

'الكونت دو فون' محذراً من مغبة ما يجري، عرض لمساعدة ستانيسلاس في قضيته السياسية. لكن ستانيسلاس يرفض ذلك. ألقى 'فون' القبض عليه. وتركه حراً حتى تبدأ الملكة رحلتها بعد أن أقنعها ستانيسلاس لكي تعود إلى عاصمتها وتقوم بمحاولة انقلاب.

أدرك ستانيسلاس أنه لا مفر من ورطة حبهما. لأنها تحبه، رمت الملكة في غرفتها قارورة فيها سم كانت دائماً تحتفظ بها في كبسولة تستغرق ربع ساعة لكي تنحل.

يتناول ستانيسلاس السم ويريد أن يرى الملكة مرة أخرى. تكتشف هي أن القارورة فارغة وتواجهه بالتهم، بعد أن قررت التصرف تجاهه بمكر فظيع. تهينه وتجعله يعتقد أنها كانت طوال الوقت تسخر منه، حتى إنه يقوم بطعنها في نهاية المطاف.

وهي ما تزال واقفة، تمشي وتتحدث مثل الإمبراطورة إليزابيث، إمبراطورة النمسا تهبط على المسرح في جنيف. هي تعترف أنها تحبه.

ويموتان تقريباً في نفس الدقيقة بينما الملكة كانت على وشك أن تظهر نفسها لمرافقيها وهي غير محجبة.

دراما من هذا النوع لن تكون مقبولة، ويكاد يكون من المستحيل روايتها، إلا إذا تم التعبير عنها من قبل ممثلين رائعين استطاعوا غرس الحياة والعظمة فيها. ومساء بعد آخر كان هناك تصفيق حاد لكل من ايدوفيغ فيوليو وجان ماريه وذلك لدوريهما في المسرحية، تفوقا على نفسيهما على الشاشة، وأعطيا من نفسيهما، كما أسلفت، كل شيء لا يستطيعان منحنا إياه على المسرح.

إن موسيقى جورج أوريك ورقصات الفالس لشتراوس في حفلة قاعة كرانتز قد خلقت السائل الذي غرقت فيه هذه الدراما المصنوعة من الحب والموت.

في "النسر ذو الرأسين" كفيلم (بما أني أعتبر بأن هذه الوسيلة من التعبير، هذا الشكل من أشكال فن صناعة السينما، يجعل لزاماً علينا التصدي للجماهير دون أن نتخلى عن امتيازات لنا كفنانين) أردت (بقدر الإمكان، وبطبيعة الحال)، أن أخنق العقل والفطنة تحت وقع الفعل وتقديم الممثلين يمثلون انطلاقاً من بنات أفكارهم أكثر من أن يعبروا عن بنات أفكارهم بالكلام. أخذت هذا المفهوم إلى حد اختراع علم نفس تقريبي لهم، وهذا يعني، أن هذا العلم لنفسي بعيد كل لبعد عن علم النفس العادي، لأن الحيوانات التي يمكن تمثيلها على دروع نسبية هي على خلاف الحيوانات كما هي على حقيقتها: الأسد مبتسماً، على سبيل المثال، وحيد قرن وهو يركع أمام عذراء، أو نسر وهو يحمل لفافة في منقاره.

هذا لا يعني أن علم النفس غير صحيح، ولكن أنه أكثر واقعية، أكثر توكيداً في لطريقة التي يتم بها لتعبير عنه، ولا شيء آخر.

مثال واحد بين كثير من الأمثلة، ربما تكون عادة الملكة أن تلقي الأوامر، وهذه العادة جعلتها تميل لتعترف بحبها في لحظة، عندما كان يمكن

أن يكون شخص آخر أقل مباشرة حول ذلك، وإضافة إلى هذه العادة، صقل الروح الذي يجعل لزاماً على الملكة أن تتغلب على الميل لطبيعي وتتجاهل الرقة والكياسة التي تحتقرها عند الناس الآخرين. هذه الوقاحة الجريئة هي بالضبط ما جعلت ستانيسلاس يتمرد في بادئ الأمر والذي اعتبره سخيفاً، بعد ذلك بالتدريج أدهشه الأمر وتحول إلى إعجاب وحب. هذا ما يفسّر طريقة عمل الروح في هذا الفيلم .

بخلاف ذلك، بحثت أنا وبيرار عن الإلهام دون السماح لتفصيل صغير يلزمنا أو يربطنا بذلك الجو الغريب لتلك البيوت الملكية لتي ما يسمى فيها بالانحطاط يطبق على الشعراء (بالرغم من أنها ليست سوى وسيلتهم الخاصة للتصرف) يظهر الأمر وكأنه نوبة من لجنون عبر صراع ساذج ضد الأعراف والتقاليد.

إن هذا ما حفز الملكة لكي تقيم حفلة في الذكرى السنوية لوفاة الملك لكي تنأى بنفسها بعيداً عن الموت، ولكي تبقى بعيدة وأن تنتقل من، القوة إلى العادة، في محاولة لقتل هذه العادة من خلال خلق شكل من أشكال الاحتفالية لنفسها، طقس احتفالي مع شبح الملك.

هناك تفصيل واحد تاريخي فقط: مشهد الطعن النهائي وحقيقة أن الإمبراطورة لمشهورة تستطيع أن تتجول لمدة طويلة مع خنجر تحت لوح كتفها. كل ما تبقّى – الأماكن - الشخوص - الأحداث هو نتاج صاف من مخيلتي.

إنه من الصعب بالنسبة لي تخيل السينما كصناعة، لأن الصناعة ليست مهنتي. إن صناعة السينما بالنسبة لي هي وسيلة للتعبير، مثل أي شيء آخر. إنها فن. إنها فن عظيم وربما يكون الفن الوحيد الذي ينتمي إلى الناس. بقدر ما يعنيني الأمر، إنها حبر الضوء الذي بواسطته أنا معني أن أكتب كل ما أحب (أنا لا أتحدث عن لسيناريو). في فيلم "النسر ذو الرأسين"، كنت أرغب في تقديم فيلم مسرحي.

وقد قيل عن فيلم "النسر ذو الرأسين" بأنه انتصار للذوق السيئ. وبطبيعة الحال: لم يكن ليتم طرحه بشكل أفضل. أراد كل من كريستيان بيرار وواكيفيش أن يصورا الطعم السيئ للملوك. نحن في فترة ما بعد المرحلة الغنغورية، مرحلة تتميز بأسلوب أدبي يتصف بالغموض المتعمد والزخرفة اللفظية.

ولقد اكتشف كل من مالارميه، ومانيه، والانطباعين الأسلوب الياباني، والذي كان مقبولاً بالنسبة للملكات والممثلات. يعرض فيلم "النسر" بصرف النظر عن صالة الرقص التي تم نسخها من باغوده (معبد صيني أو هندي أو ياباني) لأمير ويلز في "باث"، يعرض تحفاً فنية عتيقة من الخزف الصيني القديم من استوديوهات ماري باشكيرتسيف وسارة برنار.

أنا أعرف أخطاء الفيلم، لكن لسوء الحظ، نفقات الأجهزة، والقيود الزمنية التي تفرضها علينا، تمنعنا من إصلاح الأخطاء. إن صناعة السينما مكلفة جداً.

في فيلم "النسر" قمت بتصوير خمسمائة متر من فيلم ايدفيغ فيولير وهي تتحدث وحدها تماماً. من دونها، لكان هذا الانجاز مستحيلاً. أصبح الانجاز ممكناً، لأنها تتحرك مع موهبة ممثلة صينية وبسبب كثافة صمت جان ماريه، صمت يطابق تماماً تصرفاتها وقوة سلطة كلماتها.

في نهاية الفيلم، ليس سقوط جان ماريه إلى الخلف (الذي أصبح ممكناً بفضل جرأته)، ما أجده مثيراً جداً، ولكن وجهه الذي كان يتحلل تدريجياً بينما هو يصعد الدرج.

الملكة في فيلم "النسر" ليست قابلة للمقارنة على محمل الجد بإليزابيث إمبراطورة النمسا.

وكان بيرار يتطلع أكثر من أي شيء إلى نموذج الملكة فيكتوريا والملكة أليكساندرا. من الأهمية بمكان أن نعزو جرأة الملكة في إعلان حبها

إلى عدم لباقة غير مقصود وعادة إعطاء الأوامر مثل تلك الأوامر التي يصدرها الحاكم وتفسر على أنها فخر أو تكبر. عندما يلاحظ ستانيسلاس هذا الهوس في إعطاء الأوامر، وبعد مدخل عبد المماليك، يدرك أن حبهما مجرّد وهم.

بالتأكيد كان يجب ألا أجرؤ على كتابة المشهد الأخير، بدون المثل الشهير من الإمبراطورة إليزابيث. لكن مشهد الطعن في فيلم "النسر" ليس له علاقة بمشهد الهبوط على مسرح في جنيف. وجه الشبه الوحيد ينطوي على ظاهرة السريرية وقوة العقل. وأود أن أضيف مشهد الأرجوحة، في ثوب طويل، تمّ وصفه من قبل كريستومانوس.

لو كان ثمة من يقبل مقولة أن صناعة السينما هي فن، فإن هذا الشخص محكوم بأن يلقي نفسه في مشكلة في كل فيلم وأن يحاول حل هذه المشكلة. في فيلم "الآباء الرهيبون" ، ما كنت مصمماً على فعله كان عكس ما فعلته في فيلم "النسر": وهو ألا يتم تحويل الفيلم إلى مسرحية، أي ألا يعبر بطريقة مسرحية، ،يتم تصويرها كفيلم في الترتيب الزمني وأن يلتقط الشخصيات ويمسك بها من الزاوية الحمقاء للكاميرا. باختصار أردت أن أشاهد الأسرة من خلال ثقب الباب عوضاً عن مراقبة حياتها من مقعد المتفرج.

الآباء الرهيبون

تسألون ما هو شكل الامتنان الذي أعبر عنه لزملائي في هذا الفيلم. ومن هنا:

السيدة دو بري والسيدة دورزيات

في مباراة كرة المضرب بين السيدة دو بري والسيدة دورزيات، التي تضرب فيها كل كرة بصورة احترافية أو على الخط ، تبهرك سرعتهما في

اللعب وربما تتساءل من منهما تحمل مضرب اللعب بشكل أفضل. واحدة تلعب بأحشائها ، أي عضلاتها، والأخرى تلعب بقلبها، وهذا ما يجعلهما لاتضاهيان في الأدوار التي تتطلب بالضبط ذلك الاختلاف في الأسلوب.

جوزيت داي

تضرب جوزيت داي على الفور الملاحظة لصحيحة وليست خائفة من جعل نفسها قبيحة عندما تحاط ملامح وجهها بالدموع حيث لا يكون من السهل عليها أن تجعل من نفسها قبيحة. لا تقع أبداً في مصيدة الإفراط أو الانقطاع الذي يخلط الجمهور، للأسف، بينه وبين عمق المشاعر التي ينساق إليها الممثلون بسهولة. إنها المترجم المثالي لكل شخصية صعبة ولتي، لهذا السبب، طردت من دائرة العائلة الخانقة .

جان ماريه

حقق جان ماريه انتصاراً في لعب دور ميشيل في الليلة الأولى، في عام ١٩٣٩. لكنّه كان عندها من نفس عمر لشخصية: لقد انغمس في هذا الدور وسبح فيه بغريزته. أصبح لموضوع الآن مسألة فن عظيم. يؤلف الدور، يخترعه، ويسيطر عليه. وكلما كان في خطر يزيد من درجة الحرارة العاطفية بالوسائل السهلة، يعوض عن ذلك باستخدام بعض التأثيرات الكوميدية. طريقته المدهشة في أن يمثل دائماً خلافاً لإغراءات الجمهور وتوقعات لنقاد هي الدرس النبيل والأخلاقي في المسرح وفي صناعة السينما على حد سواء. وبدون حدسه الفني، لم يكن بالإمكان انجاز فيلم 'الآباء الرهيبون'. سيكون الفيلم غير قابل للتصديق وتصريحات ليو : 'أن لا ترى شيئاً، يجب على المرء أن يكون أعمى مثل ميشيل وأختي أعميين'، سوف تقع أرضاً.

كان كل من جيرمين، وديرموز، وبيرز، وبوفي ، وسيرجي ريجياني و(دانييل) جينيل رائعين على المسرح. ولكن تمت كتابة المسرحية من أجل

أيفون دو بريه ، جان ماريه. وعلى الشاشة أعادا كتابتها بصورة رائعة مترافقة مع فهم رائع للنص. وعلاوة على ذلك هما متشابهان ولديهما نفس الإيقاع في عملهما.

مارسيل أندريه

يوضح مارسيل أندريه واحدة من أسرار صناعة السينما: كاتب سيناريو الشاشة لا يحكي قصة. إن الشاشة هي من تروي القصة .أي إن القصة تحكي عن نفسها. تتعارض لفتات مارسيل أندريه مع كل القواعد وهو محق في ذلك. لم تعد إحدى شخصياتي تتحدث. يهرب من التحليل. إنه جورج- ذلك جورج المولود في أجنحة المسرح وفي الكاميرا.

ميشيل كليبر

أعطاني كل من ميشيل كليبر وتيكويت ثقب مفتاح الباب الذي من خلاله راقبت وبشكل أحمق العائلة بأبوابها المغلقة. ولكن خلف ثقب الباب هنا يضغط الأطفال عيونهم ويشوهون العالم لكي يناسبهم

كريستيان بيرار

وضع بيرار سمكاتي الخمس في حوضها الخاص بها، حوض سمك فيه مقدار قليل من الماء، وجود لغواصة تحت الماء يمثل الأثاث الرائع والفظيع لطفولتنا. أعتقد أنّه كريستيان بيرار فقط من استطاع باستخدام قطعة من تصميم مبتكر أن يجعل من الثوب القديم لأيفون دو بريه تصميماً مبتكراً، يتماشى مع مشيتها السلطوية، مشية مثل صوتها، لا تشبه مشية أخرى .

جورج أوريك

أكد أوريك على إدخال بعض العواطف من أجلي، تماماً كما اعتادت الميلودراما أن تؤكد على دخول الشخصيات. هذا الاستخدام المنفرد لقطعة موسيقية قصيرة جداً ومنفردة هو أمر جديد جداً في تاريخ صناعة السينما.

السيدة دوريتو– سادول

أضاف جاكلين سادول علامات الترقيم التي كنت قد نسيت أن تدرج بسبب السرعة التي أكتب فيها. لقد وضعت اللهجات المنحنية، أي وضع إشارات على الحرف، على اللهجات الحادة وعلى اللهجات الخطيرة.

المنتجون (أفلام أريان)

وأخيراً منتجيّ، الذين لم يكونوا منتجين، ولكن أصدقاء جاؤوا كل يوم لزيارتنا في عربة النقل.

أيفون دو بريه على الشاشة

إن سر عظمة السيدة أيفون دو بريه هو سر حتى عندها هي. كل شيء يصبح ضعيفاً حالما يتم حدوثه في العلن. تستمد السيدة دو بريه عظمتها من حقيقة أنها لا تجعل أياً من مواهبها واضحة.

عدم معرفة قوتها الخاصة بها هو الذي أعطى السيدة دو بريه صبرها المدهش. لم تمثل لأعوام وأعوام. أصبحت مشاهداً. لم تحاول أن تثبت عبقريتها. هي تعيش وتنفق على معيشتها من الهدايا والعطايا التي صرفتها على المسرح أيام هنري باتاي .

مما لا شك فيه هو لأنها لا تعيش مع أي فكر لتقليد الحياة، أنها يمكن أن تضاف إلى الكنز الذي كانت تنفق منه، فجأة من فراغ، من أجل إسعادنا.

و حتى مع ذلك، لا بد من معرفة كيفية الانتظار. وهذا ما تفعله السيدة دو بريه. تستطيع أن تكون أكثر جمالاً، لأنها تملك تلك النزعة الغريزية، ذلك الشيء الذي يميزها عن النساء الأخريات، كما يميز سارة برنار، وريجين وكوليت، اللواتي يملكن عيون الأسود. التي تملكها هي أيضا.

بينما في فيلم 'النسر ذو الرأسين' كنت أرغب أن أصنع فيلماً مسرحياً، ذلك عن طريق الكلام، والبوادر، والأفعال من المسرح، إلا أنني في 'الآباء

الرهيبون' أردت أن لا أمسرح المسرحية وذلك من أجل أن أفاجئها عبر ثقب الباب وأنوّع في وجهة النظر لكي أصنع فيلماً.

وافقت السيدة دو بريه على أن تخوض التجربة. لا تظهر وكأنها تمثل. كان كافياً بالنسبة لي أن أدعها حرّة، أمام آلات أكثر حماقة : الكاميرا. توسلت لها أن لا تلقي بالاً لها. هو ليس عملها أن تقلق بشأننا، ولكن أن نقلق نحن بشأنها. ماذا يهم إن هي نظرت إلى الكاميرا أو إن مرّت يدها أمام المقدمة مثل الطير الذي يمر بسرعة؟ الأمر الرئيسي كان لالتقاط في لحظة، نظرتها الطفولية وصوتها الرائع، ضخم متشابك، ناعم، قاس، مصنوع من المعدن والمخامل .

ربما أضيف أنه لو كانت لدي مخاوف، ستكون هذه المخاوف دون أساس. استطاعت أيفون دو بريه خلال يومين، أن تعرف ماذا تريد وإخضاعها لتقنيات طريقتها الخاصة بها. تقنيات تعتبر الأكثر صعوبة للتعلم.

لا شيء مع أيفون دو بريه يبدو أنه يأتي من الرأس. يأتي كل شيء من القلب ومن الشجاعة، وكل شيء هو مشع.

وأكثر من ذلك، هي متواضعة. هي تطلب منك أن تخبرها كيف ينبغي أن يقرأ السطر، وهو أمر مسل. ويمكنك القيام بذلك. وهي مباشرة تتكيف مع التجويد واللكنة على الفور إلى قدر يتناسب مع قياس روحها.

وبينما كنا نقوم بانجاز فيلم 'النسر' كان مسلياً لها جداً أن تلعب دور زوجة القاضي العجوز. دور ثانوي من خمس دقائق وتضمن إعلان خبر أن الملكة لن تشارك في الحفلة الراقصة.

يذكرها صحفي وهي تلعب دور الأرشيدوقة. كان ذلك خطأ بقدر ما كان الأمر يتعلق بالفيلم، لكنه صحيح تماماً في حالة السيدة دو بريه، التي لاأحد أبداً يتخيل أن تظهر في دور مساعد.

كلي أمل أن يدرك الجمهور بالضبط مدى ما ساهمت فيه السيدة نو بريه في صناعة لسينما في دور الأم في فيلم " الآباء الرهيبون ". مساهمات لا تحصى .

(الشاشة الفرنسية. رقم ١٧٦. ٩ تشرين الثاني، ١٩٤٨)

أورفيــه

كنت أرغب في التعامل مع مشكلة ما هو مقرر سلفاً في وقت مبكر ومع ما هو غير مرسوم سلفاً – باختصار، مع الإرادة لحرة.

عندما أصنع فيلماً، يكون ذلك نوماً أحلم به. ما يهم في هذا الحلم هو الأشخاص والأماكن. أجد صعوبة في التواصل مع الآخرين، كما يفعل المرء عندما يكون نصف نائم. إن كان شخص ما نائماً وحضر شخص آخر إلى الغرفة حيث يوجد لنائم، هذا الشخص الآخر لا وجود له. تكون هي موجودة أو هو موجود إن تم تقديمه أو تقديمها إلى ما يحدث في الحلم. يوم الأحد ليس يوماً حقيقياً للراحة بالنسبة لي، وأحاول أن أعاود النوم في أسرع وقت ممكن.

الموت في فيلمي هو ليس وفاة الممثلة رمزياً قبل امرأة شابة، أنيقة لكنّه موت أورفيه. كل واحد فينا لديه موته الخاص به الذي يتحمل موت سيغيست، ويقول لها سيغيست – عندما تسأل: هل تعرف من أكون؟– "أنت موتي"، وليس: "أنت لموت".

الواقعية في الواقع هي المأزق الثابت. يستطيع الناس دائماً القول لي إن هذا ممكن أو إن ذلك غير ممكن، ولكن هل نفهم أي شيء حول أفعال القدر؟ إن هذه الآلية الغامضة حاولت أن أجعلها واقعاً ملموساً. لماذا لبس موت أورفيه هذه لطريقة، أو تلك؟ لماذا تسافر في رولز ولماذا يظهر هرتبيز ثم يختفي بإرادته في بعض لحالات، ولكن يخضع للقوانين البشرية في حالات أخرى؟. هذه هي لماذا الأبدية التي خلقت هوساً عند المفكرين بدأ من باسكال حتى أبسط الشعراء.

تقلقنا أية ظاهرة غير متوقعة في الطبيعة وتجعلنا في موقع مواجهة ألغاز لا نكون في بعض الأحيان قادرين على حلها. لا أحد حتى الآن يفهم السر الحقيقي لعش النمل أو خلية النحل. إن المحاكاة وتجمع الحيوانات في بقع يبرهن بالتأكيد على أن بعض الأنواع قد فكّرت لفترة طويلة في أن تصبح غير مرئية، ولكننا لا نعرف أي شيء أكثر من ذلك.

أردت أن أعرّج برفق على أخطر المشاكل، بدون التنظير الخمول. وبالتالي فإن الفيلم هو قصة مثيرة تبنى على الأسطورة من جهة وعلى عالم ما وراء الطبيعة من جهة أخرى.

لقد أحببت دائماً أرض الشفق التي لا يملكها إنسان، حيث تزدهر الأسرار. فكرّت بعمق أيضاً في أن صناعة السينما تتكيف دائماً مع مثل هذه الأرض بشكل ممتاز، إضافة إلى أنها تحصل على أقل منفعة ممكنة مما يطلق عليه الناس خارقاً. كلما اقتربت من السر، أصبح من المهم أن يكون واقعياً. أجهزة الراديو في السيارات، الرسائل المشفرة، إشارات الموجة القصيرة، وانقطاع الكهرباء أصبحت كلها مألوفة لكل شخص وتسمح لي إبقاء قدمي على الأرض.

لا يؤمن أحد بشاعر مشهور تم اختراعه من قبل كاتب. كان علي إيجاد شاعر أسطوري، شاعر الشعراء، شاعر 'تراس'. شاعر تكون قصته مقنعة وداعمة إلى حد يكون فيه ضرباً من الجنون لبحث عن قصة أخرى. لأنها توفر المعلومات الأساسية التي أطرّز عليها. لا أفعل شيئاً أكثر من متابعة إيقاع كل القصص الخرافية التي يتم إجراء تعديل عليها على المدى الطويل، وفقاً لمن يروي القصة. فعل كل من راسين وموليير أفضل من ذلك. قاما بنسخ الأعمال القديمة. أصبح لناس دائماً بنسخ نموذج. ذلك نتيجة لاستحالة فعل الشيء نفسه مرتين، وبواسطة الدم الجديد الذي يتم حقنه في الإطار القديم يتم تقييم عمل الشاعر.

وفاة أورفيه ولوم هرتبيز لأورفيه لطرح أسئلة. إن الرغبة في الفهم هي هاجس غريب للبشرية

ليس هناك شيء أكثر ابتذالاً من الأعمال التي تطلق لكي تثبت شيئاً ما. 'تجنب أورفيه، وبطبيعة الحال، حتى الظهور في محاولة لإثبات أي شيء'.

'ماذا كنت تحاول أن تقول؟ هذا هو السؤال التقليدي. كنت أحاول أن أقول ما قد قلته.

يمكن لجميع الفنون أن تنتظر ويجب أن تفعل ذلك. ربما تريد أن تعيش حتى بعد أن يكون الفنان قد مات. فقط التكاليف السخيفة لصناعة السينما تجبرها على إحراز نجاح فوري، ولهذا فإنها اقتنعت أن تكون مجرد وسيلة تسلية .

مع أورفيه قررت أن أتحمل مخاطر صناعة فيلم كما لو أن صناعة السينما يمكن أن تسمح لنفسها ترف الانتظار- وكأنها كانت الفن الذي يجب أن يكون.

يكره الجمال الأفكار. يكتفي بذاته. يكون العمل جميلاً طالما أن الشخص جميل. الجمال الذي أعنيه (جمال بييرو ديلا فرانشيسكا، أوسيلو وفيرميه) ذلك الجمال الذي يشيِّد الروح ويبنيها بناء غير قابل للنقاش. قلائل هم الناس ممن يملكون القدرة على امتلاك واحدة من هذه الأفكار : معظمها، كما في رسوم ' فوريان' الشهيرة، ومعتبرين بأن من الأفضل التكلم.

لقد أصبح عصرنا جافاً من الأفكار. إنه عصر الأطفال الموسوعيين. ولكن أن تملك فكرة ليس هو بالأمر الكافي: يجب أن تملكنا الفكرة، أن تلاحقنا، وأن تصبح لا تطاق بالنسبة لنا.

استند فيلم 'دم الشاعر' على حاجة الشاعر أن يذهب عبر سلسلة من حالات الموت، أن يولد من جديد، في شكل قريب من كيانه الحقيقي. هناك،

تم لعب الفكرة بإصبع واحد، وحدَما. والأمر بالضرورة كذلك، لأنه كان عليّ أن أخترع حرفة لا أعرفها. في أورفيه نظمت الموضوع، ولهذا السبب يرتبط الفيلمان مع بعضهما بعضاً، على الرغم من أن عشرين عاماً يفصل بينهما.

لا يقف فيلمي عند أدنى درجة من فانتازيا الخيال، الأمر الذي كان قد بدا لي وكأنه كسر القواعد الخاصة بي، لذلك وكما أنني كنت أنا أخترع القواعد، كان يجب عليّ أن أجعلها تتماشى متماهية مع الأرقام التي كانت محكومة بلا شيء خارج علاقة أحدها مع الآخر.

لو أني جعلت هيرتبيز يختفي، مرّة باستخدام مرآة وأخرى على الفور، كان ذلك لأني اعتقدت أنّه من المهم الحفاظ على درجة من خط العرض حيث التآمر على علماء الحشرات، أي من يعملون في علم الحشرات، بالرغم من أن قوانينه تهرب منهم.

لقد سئلت كثيراً عن شخصية بائع الزجاج : لقد كان الشخص الوحيد الذي يستطيع توضيح القول أنه لا يوجد شيء أصعب من كسر عادة العمل لدى شخص ما، لأنه بالرغم من أنه توفي صغيراً جداً، ما يزال يصرّ على أن ينادي على بيع بضاعته في المنطقة، حيث لا معنى لوجود ألواح زجاجية على النوافذ.

حالما تم وضع الآلة قيد الحركة، كان على كل شخص الذهاب معها، وهكذا كان الأمر في المشهد عندما عاد إلى المنزل، نجح ' ماريه' أن يكون كوميديا من دون الذهاب إلى أبعد من أن يتجاوز حدود الذوق ودون إحداث أي خرق بين الملحمة الغنائية والأوبريت.

وينطبق الشيء نفسه على فرنسوا بيرير الذي لم يصبح هزله فظاً أو قاسياً أو جعل منه ما يبدو وكأنه يستفيد من قواه الخارقة. لا شيء كان أكثر تطلباً من دور أورفيه، وهو يتصارع متشبثاً مع الظلم من ظلم شاب الأدب. لم يكن يبدو لي أنّ لديه أسراراً يقدسها وأسراراً تخدعه. لقد أثبت عظمته فقط

من خلال عظمة الممثل. وهنا مرّة أخرى، ينير ماريه الفيلم بالنسبة لي مع روحه.

من بين المفاهيم الخاطئة التي كتبت حول 'أورفيه'، أني مازلت أرى هرتبيز وهو يوصف على أنه الملاك : والأميرة على أنها لموت.

في الفيلم، لا يوجد موت ولا ملاك. يمكن ألاّ يكون هناك أحد منهما. هرتبيز هو موت الشباب الذين يخدمون في واحدة من الأوامر المتعددة للموت، والأميرة لا تمثل الموت بقدر ما تمثل المضيفة الجوية ملاكاً.

لم أتطرق إلى العقائد قطٌّ. المنطقة التي أصورها هي حدود في الحياة، أرض لا يملكها أحد حيث المرء يحوم بين لحياة والموت. تحمل المحكمة نفس العلاقة إلى المحكمة العليا مثل قاضي التحقيق إلى المحاكمة. تقول الأميرة: 'هنا، أنت تذهب من محكمة إلى أخرى'.

وصف النقاد بالإسهاب، تلك الموجات بين عقدة، وممرات الاسترخاء التي تتخلل لحظات من النشاط المكثف.

كل كتابات شكسبير طويلة وقصيرة: وهذا ما جعله يسترعي الانتباه. لم يلحظ الانكليز مثل هذا الإسهاب في شكسبير لأنهم يعرفون أنها قادمة ويحترمونها .

عندما امتدح ماريه على تمثيله في أورفيه، أجاب: 'إن الفيلم يلعب أدواري بدلاً مني'.

الأفكار الرئيسية الثلاث في أورفيه هي:

١ . الوفيات المتعاقبة التي من خلالها يجب أن يمر الشاعر قبل أن يبرز، في هذا السطر المثير للإعجاب من مالارميه، مهما كان هو نفسه، في النهاية تغيره الأبدية، قد تحوّل إلى ذاته أخيراً بفعل الخلود.

٢. فكرة الخلود: لشخص الذي يمثل موت أورفيه تضحي بنفسها وتلغي ذاتها لكي تجعل الشاعر خالداً.

٣. المرايا: نراقب أنفسنا ونحن نتقدم في السن في المرايا. تقربنا هذه المرايا من الموت.

المواضيع الأخرى هي مزيج من أسطورة أورفيه والميثيلوجيا الحديثة: على سبيل المثال، السيارات التي تتكلم (مستقبلات صوت الراديو في السيارات).

يجب أن أشير إلى أن مشهد العودة إلى المنزل هو مشهد كوميدي. وبصياغة جديدة، عندما يقع رجل فرنسي في حب امرأة، ولا يستطيع أن يتحمل النظر إليها، ما يقوله بالحرف هو: "لا أستطيع أن أراها بعد الآن أكثر من هذا أبداً".

(عالم السينما، رقم ٨٤٢، أيلول ٢٥، ١٩٥٠)

إن فيلماً لشاعر هو مثل النسخ لمطبوعة كبيرة لواحد من كتبه. من الطبيعي تماماً للعديد من الناس أن لا تقبل هذا الكتاب، ولكن التداول الضخم يضاعف فرصنا في أن نلامس بعض العقول، وعدداً قليلاً من الناس، الذين يستطيع الشاعر أن يصل إليهم، في وقت واحد، وعلى المدى الطويل، أو بعد وفاته. وعلاوة على ذلك، تدل تجربة أورفيه أن هؤلاء القلة من الناس لا تعد ولا تحصى. تماماً كما تصبح عشرة فرنكات مئة فرنك، يبدو من ذلك أن معدل الصرف يفعل فعله في الجمهور. الناس ممن يحبون الفيلم ويكتبون لي (أنا أعتبرهم من الأقلية الهائلة) كلهم يشتكون من بقية الجمهور في السينما الباريسية، التي يعتبرونها كتلة هامدة لا حياة فيها. لقد نسوا أنه بدون السينما لما استطاعوا مشاهدة الفيلم.

إن 'أورفيه' هو فيلم واقعي، أولنكن أكثر دقة، بالأخذ بعين الملاحظة التفريق الذي قام به غوته بين الواقع والحقيقة، فيلم أعبر فيه عن حقيقة غريبة إلى نفسي. إن لم تكن هذه الحقيقة حقيقة يراها المشاهد، وإن كانت شخصيته في تناقض مع شخصيتي وترفضها، فإنه يتهمني بالكذب. حتى إني عجبت من

أمر، أنه لا يزال هناك الكثير من الناس الذين مازال بالإمكان اختراقهم من قبل أفكار أخرى في بلد معروفٍ "بالفردانية"، مذهب يقول إن مصالح الفرد يجب أن تكون فوق أي اعتبار.

في حين يواجه فيلم "أورفيه" بعض الجماهير ممن لا حياة فيهم، فهو أيضاً يصادف آخرين منفتحين على حلمي، موافقين أن يوضعوا في حالة النوم وأن يحلموا به معي (وهم يقبلون بالمنطق الذي تعمل الأحلام من خلاله، موقف صلب بالرغم من أنه غير محكوم بمنطقنا نحن).

أنا أتحدث فقط عن الميكانيكا، أي الأمور التي تحكمها الآلة، بما أن أورفيه ليس حلماً بحد ذاته: عبر مجموعة كبيرة من التفاصيل مشابهة لتلك التي نجدها في الأحلام، يلخص الفيلم طريقتي في المعيشة، ونظرتي للحياة .

تزداد هذه الجماهير التي تصبح متقبلة أكثر فأكثر، كلما سافر الفيلم إلى الشمال، أو عندما يغطس الجمهور الكبير نفسه فيه بصدق، من دون برودة في الروح لشخص من النخبة أو خوفه من غمس القدمين في المياه الخطرة التي قد تعكر صفو ما قد كان قد تعود عليه .

بالفعل، عندما تتحول الرغبة لإنتاج مثل هذا الفيلم في مهمة محددة، يتم توزيع كل شيء من خلال الآلية، ولممثلين، ومواقع لتصوير وأحداث غير متوقعة.

لذلك يتعين علي أن أعترف أن ظاهرة الانكسار تبدأ حتى قبل أن يغادرني العمل، وأنا عرضة للخطر الكلي الناجم عن ظاهرة الانكسار المتعدد.

المادة التي كتبها مارسيناك في صحيفة "سي سوار" (بما أنكم سألتم ما هو رأيي بها) تتيح لي مثالاً واضحاً عن ظاهرة الانكسار هذه، بعد أن يتم إطلاق العمل.

وتماماً كما يستطيع تحليل فيلم من قبل محلل نفسي أن يخبرنا عن بعض النتائج وبعض مصادر العمل التي بمجملها الأقل إحكاماً تحت

سيطرتنا، بما أن المشاكل المائيّة التي نواجهها خلال العمل تجعلنا عديمي الإحساس بالتعب وتدع اللاشعور لدينا حراً تماماً، وبلاتالي فإن تفسير أحد أعمالنا بعقل غريب يستطيع أن يرينا العمل من منظور جديد وملهم .

وكيف ما نكون منزعجين، هناك بعض الآلات لتي من شأنها أن تسمح لنا بمتابعة التطور الغريب في قصة وهي تشق طريقها عبر آلاف العقول في السينما!

ولا شك أنه يجب علينا التوقف عن الكتابة. ونكون على خطأ لو قمنا بذلك، ولكن سيكون ذلك درساً قاسياً. ما قاله جول دو نوييه، (وأعيدت روايته) من قبل ليست، لهو صحيح: "سوف ترون يوماً ما أنه من الصعوبة بمكان التحدث حول أي شيء مع أي شخص". لكن الأمر صحيح تماماً بأن كل شخص يقبل أو يرفض المادة لتي نقدمها، وأن النلس الذين يستوعبونها، يفعلون ذلك بطريقتهم الخاصة، وهذا هو الذي يحدد سير عمل عبر القرون، لو كان العمل يهدف فقط إلى إرسال صدى الكمال، فإن النتيجة سوف تكون نوعاً من الحشو، تبادل خامد والكمال الميت.

من الواضح، أنه تم استغفالي تماماً عندما كنت في يوم من أيام الآحاد في الريف، وسمعت أورفي على الراديو،التقطت لملاحظة التالية، التي هدفت أن تصور أرض لا - أحد بين الحياة والموت: "هم يذهبون من خلال الكاتدرائيات الجوفية من الجحيم تحت الأرض". ولكن عندما يكلف رجل جدي وفطن (والذي لا أعرفه أنا شخصياً) نفسه عناء الإشارة إلى مؤامرة، وعلى عدة مراحل، مع أناقة تشبه الطفل تقريباً، يحاول أن يرسم محور قصة بسيطاً ومن السهل قراءته من قلب هذه المؤامرة المعقدة، وذلك دون أن يتخلى عن رأيه الشخصي، أو عن الدقة، أستطيع فقط أن أمتنع عن انتقاد هذا الرجل. إن القيام بمثل هذا الأمر لن يكون لائقاً لأن مثل هؤلاء النقاد يدينون على عجل العمل الذي هو نتاج ثلاثين عاماً من لبحث.

(رسائل فرنسية، ١٦ تشرين الثاني، ١٩٥٠)

يستطيع أي طيار شاب في الوقت الحاضر تنفيذ مفاخر بهلوانية كنت أنا قد قمت بها في السابق مع غاروس في وقت كان فيه فقط غاروس وبيغود قادرين على فعل ذلك. أي عازف شاب يستطيع أن يؤدي مقاطع من ألحان موسيقية لباحث متذوق في الفن والتي كانت مرة فقط ضمن مجموعة إبداع ليست وشوبان. وينطبق نفس الشيء على التقدم التقني في صناعة السينما. عندما صنعت فيلم " دم الشاعر" منذ ثلاثين عاماً، لم أكن أعرف شيئاً عن هذه الحرفة وليس لأحد في العالم كان من الممكن أن يعلمني ما لم أكن أعرف. كان علي أن أخترع تقنية لاستخدامي الخاص ولمعالجة آلاف المشاكل لاكتشاف ما قد أصبح مؤخراً أمراً بسيطاً بشكل طفولي. الكثير من التطور يجعل الدرب ناعماً والعقل كسولاً. هذه الأيام بإمكان أي مخرج فيلم، أن ينتج فيلماً جيداً، تماماً كما بإمكان أي رسام شاب أن يعرف أكثر من مجرد طلي الدهان على اللوحة. في خطابه الذي ألقاه أثناء استقباله في الأكاديمية الفرنسية، حذر فولتير من مخاطر التطور التقني. "الإنسان الماهر جداً" قال، مضيفاً "الذكاء المفرط يوقف الضغط باتجاه الأمام". يعني فولتير بقوله هذا أن ما هو استثنائي ومميز يختفي ويحل محله كل ما هو معتدل ومتوسط.

هذا هو السبب في أنني أتخلى عن استخدام الفيلم، بالرغم من أنه يوفر لنا وسيلة حقيقية لخدمة الشعر، بمعنى أنه يسمح لشخص بإظهار اللاواقعية مع الواقع الذي يفرض على المشاهد أن يصدقها ويؤمن بها.

وشيئاً فشيئاً، عندما علمت أن فيلم "دم الشاعر"، فيلم صنع من أجل عدد قليل من الأصدقاء الحميمين، استمر عرضه لمدة ثلاثين عاماً في كل المدن الرئيسية في العالم، وبشكل خاص في نيويورك، حيث بقي مستمراً في العرض لمدة سبعة عشر عاماً في نفس دار السينما، محققاً رقماً قياسياً لأطول عرض حصري، اعتقدت بأنه يكون أمراً ممتعاً العودة إلى البداية وإنهاء

مهنتي في أفلام بفيلم يشبه 'دم الشاعر' الذي يجبرني للتغلب على عقبات مختلفة عما هي أوقات سابقة.

الفيلم الحر، الذي لا يكون له ارتباط بشروط تجارية، يهدف الوصول إلى شريحة واسعة من المشاهدين الشباب الذين يملكون ثقافة سينمائية في جميع أنحاء العالم، ثقافة لم تمنحهم قطٌ نوع الأفلام الذين هم في ظمأ شديد لها.

وعلاوة على ذلك، أعتقد أن واحداً من العيوب الرئيسية في صناعة السينما تأتي من حقيقية أن الناس لا يأخذون بعين الاعتبار تنوع لطرق في عملية إطلاق الفيلم، وتجبر الناس على القيام بعمل المسنين وبالتالي يأخذون العادات القديمة، أو بكلمة أخرى تبقى أفلامهم في الصناديق ولا تتمكن من الخروج على الملأ.

ربما كان من الضروري لرجل عجوز- ذلك الذي يكون أكثر حريّة من الشباب ليكون شاباً – أن يفتح الباب المختوم بالشمع الأحمر وأن يكون على رأس الموكب الذي ينتظر البدء بالمسيرة فقط.

عندما قلت على التلفزيون وفي الراديو إن فيلمي'وصية أورفيه' ليس له رأس ولا ذيل، ولكن يملك الروح فقط كنت أطلق دعابة خطيرة. في الواقع، أنا مندهش – في زمن عندما ضحى الفنانون بموضوع الفن التشكيلي وألغوا الموديل أو الحجة من أجل عملهم – بأن السينمائيين، الذين أزعجهم المنتجون، أولئك الذين يعتقدون أنهم يعرفون لجمهور وأنهم لم يتخلصوا قطٌ من الرغبة الطفولية في رواية القصة، يحتاجون إلى 'موضوع' وإلى 'عذر'، عندما تكون الطريقة التي تقول بها الأشياء وتظهرها، وفرش (الديكور) الشاشة، أكثر أهمية بآلاف لمرات من القصة التي ترويها أنت.

لسوء الحظ ما يزال الجمهور (وفيما يتعلق بالأفلام بشكل واسع) على نفس المستوى مثل تلك لسيدة، التي لديها كره للجيوش الاستعمارية، أعلنت

أنها لم تستطع قطّ أن تحب لوحة فان كوخ "ألزواوي"، أو ذلك الرجل "الجنتلمان" الذي كان لديه حساسية من الأزهار ولم يستطع أن يعلق باقة ورد لفانتين- لاتور أو لرينوار على جدار مكتبه.

لكن الوقت قد حان لتدمير هذه المحرّمات السخيفة وتثقيف جمهور السينما، تماماً كما يتم تثقيف الجمهور عن المعارض الفنيّة. وإلا فإن الشباب، في مجال صناعة السينما، لن يكونوا شباباً أبداً، بل سيبقون مدانين دائماً بالخضوع للعادات السيئة للمنتجين، والموزعين ومديري السينما.

إنه أمر مثير للسخرية القول بأن لا علاقة للسينما مع ما هو نادر. هذا هو إنكار لدورها بوصفها مصدر الهام، ويجب إظهار ملكات الإلهام بطريقة ترضي هذا الموقف من التوقعات. تنتظر ملكات الإلهام الجمال الذي يظهر في البداية وكأنه قبيح، ذلك من أجل أن تشق طريقها ببطء إلى عقول الناس. لسوء الحظ، فإن التكاليف المذهلة للسينما تجبرها على الركوع أمام محبوب النجاح الفوري .

يجب التغلب على هذا المحبوب القبيح من عصرنا - هذه العقيدة المقيتة - نحن لن نستطيع أن ننجح في يوم وليلة. ولكن سوف أكون فخوراً لو أن جهودي تساهم بطريقة ما وإن في المستقبل، سيكون الشباب مدينين لي بالقليل من مقدرتهم لانجاز فيلم، مثلما ينشر الشاعر كتاباً من القصائد، دون أن يكون خاضعاً للاعتبارات الأمريكية في الكتاب الأكثر مبيعاً.

"العجل الذهبي يكون دائماً مصنوعاً من طين الفخار" : أقرّ بتأليف مثل هذا النوع من اللعب على الكلمات، دون خجل ودون خوف من أن يلومني أحد. إنها تقع تحت نفس العنوان مثل تصريح من عرافة دلفي. سيأتي ذلك اليوم عندما لا يكون المال الأيديولوجي للسينما والثروات المجردة التي تعرضها، يقف في طريق المبالغ المالية المعقولة التي يحتاجها أقل فيلم، مبالغ يتم استردادها على الفور إن كان لدى هذا الفيلم شيء ما جديد لكي يقدمه ولا

يقدم ببساطة ما يتخيل أولئك الذين يحتقرون الناس بأنهم يشتهون أو يريدون. أنهم ما يسمون " لنخبة" من يعرقل طريقنا. وأفلامنا، المتهمة على أسلس مصنوعة من قبل أقلية، ينبغي أن تخترق الحاجز وتدخل في الأكثرية التي تطلق المزيد ثم المزيد من أحكامها بالفطرة والتي لن تصبح في مأمن من الجدة من قبل روتين الأزياء.

إن عدائي لديكارت هو شديد لدرجة أنني في بعض الأحيان أكون ديكارت بمقابل الديكارتية لمضادة.

كلما احترمت الدائرة نصف المفتوحة لباسكال، التي يمكن أن تخترقها فرصة على حين غرة، كرهت الدائرة المغلقة لفيلسوف كان دائماً متناقضاً مع التقدم في المعرفة التي ترمز إلى هوس الشعب الفرنسي المخيف لفهم كل شيء. لماذا؟ هذه هي الفكرة المتكررة في فرنسا : "اشرح ما كنت تحاول أن ترسمه". نحن على مسافة خطوة واحدة فقط عما يجب أن نشرحه ماذا تعني الموسيقى: كما هو الحال في السيمفونية الريفية، حيث يكون المدرّج، حيث الجمهور، مبتهجاً عندما يستطيع أن يميز بين الوقواق ورقصات الفلاحين.

في الواقع، كل شيء يمكن تفسيره أو يتم عرضه هو مبتذل. عملياً، الزمن الذي اعترف فيه الجنس لبشري أنه يعيش على كوكب غير مفهوم، حيث الناس يمشون مطأطئي الرأس عندما يتعلق الأمر بالسكان الأصليين في الأجزاء الواقعة (على الجهة المقابلة من الكرة الأرضية)، واللانهاية، الخلود، الفراغ الزمني وتخيلات أخرى سوف تكون غير مفهومة ولا يمكن إدراكها بالنسبة لفهمنا الدقيق، الذي تمّ اختصاره إلى أبعاده الثلاثة – حتى إذا استطاع شخص مسكين من أبناء هذه الأرض، وبصعوبة بالغة، أن ينفصل عن الأرض (التي يبقى مرتبطاً بها بالحبل السري) وأن يزور لقمر، الذي هو عبارة عن أرض قديمة ميتة، ليس بعيداً جداً عنا أكثر من بعدنا عن "السين" أو غابات كولومبيا.

كان القمر أرضاً، سوف تصير الأرض قمراً. ستصبح الشمس أرضاً، وهكذا هذا كل ما نعرفه عن عملية ميكانيكية مرعبة فيها أعطينا أنفسنا الدور الأساسي فيه نحن لا شيء - مجرد بضع جراثيم معلقة برقعة لقالب، ولأننا صغار جداً، نستطيع أن نراه كمنظر طبيعي لطيف وريف ساحر.

وصية أورفيه : ليس للعنوان علاقة مباشرة مع فيلمي. هذا كان يعني أني أورث هذه القصيدة البصرية الأخيرة إلى جميع الشباب الذين آمنوا بي، على الرغم من عدم الفهم الكامل الذي أنا محاط به من قبل من يعاصرني.

أنا أؤكد بأن هذا الفيلم هو على العكس من المثقف، أو فيلم "الفن".

أود لو باستطاعتي القول: "لا أفكر، لهذا، أنا موجود". التفكير يشلّ الفعل. والفيلم هو تعاقب للأفعال. التفكير يقلل من أهمية الفيلم ويزينه بطريقة جوفاء لا تطاق. إن الشعر هو نقيض "الشعري". حالما يطمح أحدهم أن يكون شاعراً، يتوقف هذا الشخص أن يكون أحداً ويصنع الشعر طريقه للهرب. هذا يحدث عندما يلاحظ الناس منظره الخلفي، ويهنئون أنفسهم لكونهم خفية بما فيه الكفاية لفهمه.

في " وصية أورفيوس" تسير الأحداث، تتبع بعضها بعضاً كما تفعل وهي في النوم، عندما لم تعد عادتنا تتحكم بالقوى الموجودة داخلنا أو بمنطق اللاشعور، غريب عن المنطق. إن الحلم مجنون تماماً، سخيف تماماً، رائع تماماً، وشنيع بشع تماماً. لكن لا جزء منا يحاكمه. نحن نخضع له، بدون تنشيط المحكمة البشرية البغيضة التي تعطي لنفسها الحق في الإدانة أو التبرئة .

وإلا، من المحتمل أن عقدة فيلمي مكونة من إشارات ومعانٍ. مع ذلك، أنا لا أعرف شيئاً من هذا القبيل وأستطيع أن أقبلها فقط في شكل آلة من أجل تصنيع المعاني. يجب علي أن أضيف أن الإشارات والمعاني التي سيكتشفها الجمهور يجب بدون شك أن تملك الأسس التي فيها الذات الأكثر عمقاً والتي تتجاوز ذاتي السطحية وتأتي إلى المقدمة.

دعوني أكرر القول، ما أقوله دائماً: أنا نجار موبيليات، ولست الآلة. عملي مقتصر على صناعة منضدة ناعمة أنيقة إن وضع الآخرون أيديهم عليها وأجبروها على الكلام، هذا لا يعنيني بالرغم من أنه يثير اهتمامي تماماً بنفس الطريقة التي يقوم بها أولئك الذين يستدعون أرواح الموتى، لأن أعمالنا، بعد ثانية واحدة من كتابتها، تنشر فقط بعد وفاة مؤلفها.

عمري تسع وستون، وسأكون في السبعين في الخامس من حزيران ١٩٥٩. أمثل تقريباً في كل مشهد من الفيلم، ذلك بمساعدة ابني بالتبني، الرسام ادوارد ديرميه، الذي قدم لي خدمة أن لعب دور بول في فيلم 'الآباء الرهيبون' ودور سيغيست في 'أورفيه'.

أعتقد أنه عندما كنت شاباً (أيام فيلم دم الشاعر)، كان من الأفضل أن أعطي دوري (من الناحية الأيديولوجية) لريفيرو. في ذلك الوقت، ربما كنت أعتبر جذاباً. الآن حيث أني كبير في السن، يحتاج الأمر إلى شجاعة لكي أظهر في دوري الخاص كشاعر، بدون مزايا وحسنات الشكل الجميل. أمّا بالنسبة لادوار ديرميه، وقد تركته مهملاً في السابق في المنطقة المشهورة والتي هي ليست موتاً أو حياة في فيلم أورفيه، جعلته يظهر مرة أخرى في 'وصية أورفيه' لكي يستطيع أن يقودني من حلقة إلى أخرى حتى أصبحت مرغماً أن أختفي معه وأغادر عالماً حيث، كما يقول هو، 'تعرف تماماً أنّه ليس لديك مكان فيه'.

في نهاية 'الوصية' أدركت في هذه اللحظة أن هذا يعود إلى مشهد مع المفوّض في مسرحيتي أورفيه - وأنا أرافق اثنين من رجال الشرطة على دراجتيهما، وهما يشبهان إلى درجة كبيرة سائقي الدراجات النارية الشهيرة الذين يرافقون الأميرة، وبعد اختفائي أنا وابني، تجرف سيارة، لها خصائص موسيقى الجاز أوراقي الثبوتية التي أوقعها راكبا الدراجتين، وبعد تماسها بالتراب أصبحت الأوراق تلك الزهرة اللاعقلانية التي أحاول أن أعيد لها الحياة وهكذا أستطيع تقديمها إلى منيرفا، إلهة العقل.

في أي حال من الأحوال، ترفض منيرفا قبول الزهرة، لأنها شيء ميت، ورمتني برمحها لتصيب مني مقتلاً. بعدئذ، كما في كل أساطيري، يكون موتي زائفاً. هذه واحدة من حالات الموت عندي، والغجر ينشجون على شاهدة قبري الفارغة .

أمشي بعيداً، أعبر أمام أبي الهول وأوديب تقوده أنتيغون. حتى إني لم ألحظهما. أنا مثل الأمير أندريه في رواية 'الحرب والسلام' الذي حلم بلقاء نابليون ولم يرن إليه بنظرة لأنه وهو مرمي جريح على أرض المعركة، كان يحدق في عظمة الغيوم. هذه هي النقطة التي حدث عندها اللقاء مع سائقي الدراجات النارية وحدوث الاختطاف من قبل سيغيست.

سوف تعتقد أنّ كل هذه المشاهد تمثل ما هو غير رمزي. أتت كل هذه المشاهد إلى ذهني في تلك الحالة المبهمة الغامضة من النوم أثناء المشي، حال ما كنت أجرؤ على الكتابة من دونه.

الشعراء ليسوا سوى الخدم المتواضعين لنفس هي أكثر عمقاً فينا من أنفسنا : نفس تختبئ في أعماق وجودنا وتملي عليها الأوامر.

نتعرض للمساومة من قبل هذه لنفس إلى ما لا نهاية، ولهذا تستطيع أن تتفادى ضربة، تماماً مثلما يتنكر دون جيوفاني في ملابس ليبوريللو، وهكذا فهو سوف يضرب بدلا منه.

قال الناس الكثير حول الممثلين المشهورين مثل بول برايذير وجان ماريه (من بين آخرين)، الذين يقال إنهم يظهرون في أعمالي بالرغم من أن أسماءهم ليست في قائمة المعتمدين، أي ليست معتمدة. هذا صحيح، بمعنى من أجل خدمة الصداقة، كان من دواعي سرورهم أن يلعبوا أدواراً في فيلم لايشبه بأي حال من الأحوال أياً من أدوارهم.

بالطريقة نفسها، ظهر أناس مشهورون في فيلم 'دم الشاعر'.

أجد الأمر صعباً أن أضيف أي شيء. هذا لا يعني أني أعمل على مبدأ السرية، الذي أراه أمراً مدعياً ومضحكاً، ولكن لأني أعتقد أن عمل صناعة

السينما لا يمكن وصفه بأكثر مما يوصف به فن الرسم. ما يؤخذ بعين الاعتبار فيه هو "الموضوع" و"الطريقة"، وليست الأشياء التي يتم تمثيلها فيه. على كل حال، أنا لا أتوقع أي نجاح في هذا الفيلم يمكن أن يرقى إلى مكافأة صناعة السينما. واتفق عدد قليل من الأصدقاء والشخصيات في الأوساط السينمائية لصنع عمل، أكرر القول، لا يتجاوب مع أي من طلبات صناعة السينما. إنه شيء ما آخر، تلك "الشيء ما" الذي يربط نفسه بشكل غامض وغريب إلى نجوم محددين في الرياضة أو حجرة الموسيقى.

وعندما يعترض الناس بأن رجال الرياضة الذين أعجب بهم هم ليسوا رياضيين أو أن الصور التي أحبها ليست صوراً، وأسألهم : "أنا لا أعرف – شيء آخر". حسناً، أعتقد، عندما يتعلق الأمر بتعبير "شيء ما آخر" يكون ذلك أفضل تعريف للشعر.

هذه المرة، في فيلمي، كنت حريصاً على أن أصنع المؤثرات الخاصة من أجل خدمة تنمية داخلية وليست مؤثرات خارجية للفيلم. يجب أن تساعدني هذه المؤثرات على أن أصنع هذا الخط من التنمية، بحيث تكون مرنة كمرونة الفكر لـ"الرجل الذي يدرك أننا نستخدم مصطلحاً رائعاً غير موجود في قاموسنا.

الإدراك يعني أن نترك العقل يتبع مساره الخاص غير المقيد ولا يمكن السيطرة عليه، بينما يكون مختلفاً عن الحلم، هو استغراق في أحلام اليقظة وتسمح لأكثر أفكارنا عمقاً (تلك الأفكار المسجونة بإحكام في داخلنا) من أن تهرب وتمر من غير أن يراها الحراس. كل شيء آخر هو فقط عبارة عن "فرضية" أو "ميل": وقد تمّ صدي من قبل الاثنين.

تجبرنا "الفرضية" على شد شبك العجلة وتحريكها بحيث تتبع العجلة وبشكل مطيع خطاً صناعياً وبينما يحرضنا "الميل" وبدون أي سبب أن نعجّل، نبطئ الخطى أو على العكس، وبالرغم من أنه من المغري جداً استعمال هذه

الأدوات، فإن تأثير المفاجأة يكون له وزن فقط عندما تتكامل هذه الأدوات في مهمتها وتبقى مخفية.

لو عرف لتافهون وأولئك الذين لا يملكون فكراً من الناس والذين يطلقون الأحكام على أفلامنا، الانضباط في عملية المونتاج، أي في اختيار وترتيب المشاهد المصورة فوتوغرافياً لمشاهد السينما، فإنهم سينظرون إلينا ببعض من الهلع ويبلغّون عنّا رسمياً محكمة الكهنة التي كانت سائدة في القرون الوسطى، على أننا نشتغل بالخيمياء القديمة.

صحيح أننا نصنع الذهب. لكن ليس لدى هذا الذهب عملة باستثناء قلة نادرة من الأرواح الفطنة. حدث ذات مرة وذكرت الفيلم الرائع "السيدة لو" (للممثلة ماي ويست) إلى رجل عادي وكان أفضل بكثير من معظم المتعصبين بشأن فيلم كان قد شاهده لخمس مرات. عندما ذكرته بحوادث معينة في الفيلم (بما فيها ذلك المشهد حيث تخبئ ماي ويست لمرأة الميتة بأن تتظاهر بأنها تمشط لها شعرها)، اعترف أنه لا يستطيع تذكر هذه لحوادث وأنه مندهش أني أستطيع فعل ذلك. باختصار، هو لم ير شيئاً، شعر بإحساس مبهم فقط من المتعة بكامل الفيلم، دون أن يصطدم بأي من هذه التفاصيل التي كلفتنا لكثير من الجهد لكي تخلق.

وأكرر القول، إن هذا الرجل العادي هذا كان أكثر ذكاء بكثير من أبناء طبقته.

ولكن إن لم تكن هذه التفاصيل موجودة فإن مجمل الفيلم لم يكن ليعجبه أو يترك أي أثر في ذاكرته.

الأمر الذي لا يمكن نكرانه أن معظم المشاهدين لفيلمي سوف يقولون إنه غير مفهوم ومجرد حماقة. وهم ليسوا مخطئين تماماً في ذلك، بما أنه أحياناً عندما أنا نفسي لا أفهم الفيلم وأكون عند نقطة الاعتراف بالهزيمة وأقدم أعذاري لأولئك الذين آمنوا بي وصدقوني. ولكن التجربة علمتني أن الواحد

منا ومهما كان السبب يجب أن لا يتخلى عن الأشياء التي كان لها معنى عندما ظهورها لأنها تخسر، لهذا أنا أبذل الجهد للتغلب على ضعفي وأجبر نفسي للإحساس بنفس الشعور بالثقة في نفسي بأني أشعر بما يحس به الآخرون عندما أعجب بهم وأحترمهم. باختصار، وضعت الثقة في ذلك 'الآخر'، ذلك الغريب الذي نصبح هو فقط بعد بضع دقائق من خلق عمل ما.

أنا أتساءل هل تعني الحياة 'شيئا ما' وفي أغلب الأحيان يتشكل الفن أثناء محاولة لبناء معنى اصطناعي له، لحرمانه من السحر الغامض، من 'جزء من الله' كما يسميه أندريه جيد، الذي في عمله، غالباً ما يسميه 'جزءاً من الشيطان'.

السؤال الأول الذي يطرحه علي الصحافيون، هو ذلك السؤال لمألوف في فرنسا: 'ما هي القصة؟ إذا أنا أجبت بصراحة وقلت : 'لا يوجد قصة'، ينظرون إلي بذلك الفزع الذي يشعر به الناس عندما يصطدمون برجل مخبول. ولكن الأمر صحيح. لا يوجد هناك قصة. أنا أستخدم الواقعية في الأماكن، الناس، الإيماءات، الكلمات والموسيقى وذلك من أجل الحصول على قالب للمذهب التجريدي لأعبر من خلاله عن الفكر - أو ربما أقول ذلك بطريقة أخرى، أن أبني قلعة بدونها من لصعب أن نتخيل أنه يوجد شبح هناك. إذا كانت القلعة نفسها في جو شبحي، سيفقد الشبح قوته في أن يظهر ويثير الرعب.

لهذا، أنا أصر على أن الفيلم التجريدي ليس فيلماً مشابهاً لما يسمى اللوحة التجريدية، أقتنع بأن أقلد بسذاجة قطرات الألوان التي يستخدمها الرسام، وتوازن الألوان. يجب أن لا يقدم الفيلم التجريدي شكلاً لفكرة ولكن لفكرة بحد ذاتها، إن قوة مجهولة لا تحكم بأي وسيلة أخرى ما عدا كونها قوة أكثر قوة من بقية القوى وأكثر سرعة من السرعة - القوة والسرعة في ذاتها.

هذه هي القوة التي أحاول أن أطيع لا أن أتراجع عنها مع وجود ذلك الذكاء المثير للإعجاب. ذكاء لا يتجاوز أي شيء ما عدا الغباء.

بالنسبة لي يوجد بعبعان رئيسيان أمامي هما الشاعري والمثقف.

لسوء الحظ يحكم هذان البعبعان العالم ويطردان العالم المجنح الذي ينجح الشاعر من حين لآخر في التورط فيه. عندما كنت شاباً يافعاً، كنت أوقع على رسوماتي وكتاباتي تحت اسم 'جان ماسك الطير'.

كنت جان 'ماسك الطير' الذي صنع 'وصية أورفيه' على أمل لمس بضعة أرواح أخوية في هذا العالم الحزين. قال غوتة : «إنه عندما نعانق أنفسنا قد نصادف إخوة روحنا». إن هذا شعار خطر في عصرنا حيث الناس محكمون بإلغاء الشخصية، التي تحاول أن تلغي الفروق والاختلافات التي اعتادت أن تعطي الكون وجهاً إنسانياً ونجحت في سحق الرتابة والأتمتة.

هذه هي أمنيتي ومهبط الوحي عندي: 'على المدى الطويل، سيملأ إلغاء الشخصية أرواح الناس بذلك الغم حيث سيكون هناك انتصار جديد للمفرد على الجمع، بأن الأكثرية سوف تتوقف عن اعتبار نفسها السلطة العليا، بأن النعجة لن تأخذ بعد ذلك مكان الراعي، وأن الأقلية، بعد أن تخلوا عن حلمهم ليصبحوا أكثرية، سيصبحون مرة أخرى مثل القساوسة القديسين الذين يحرسون أسرار المعبد، باختصار، الروح الخلاقة التي هي الشكل الأمثل لروح المتناقضات سوف تزيل المقولة الحديثة 'افعل ما تشاء' – الحرية الزائفة للقيام بالفعل والتي يتم تدريسها للأطفال الأمريكان، هذه الحريّة التي تحرم الأطفال، الشباب، الأبطال والفنانين من المحفز الأساسي لهم: ألا وهو العصيان'.

(تم تقديم هذا النص هنا بشكله الكامل للمرة الأولى. ظهرت مقتطفات كاملة منه في صحيفة لو موند، في ٢٥ تموز، ١٩٥٩، الطاولة المستديرة، رقم ١٤٩، أيار ١٩٦٠ وفي فصل صناعة السينما في عام ١٩٦٠، من بين صحف أخرى).

عزيزي لويس،

إن عشرين عاماً من الخلافات والمصالحات، والهروب والعودة قد حاكت ثوب صداقتنا بإحكام حتى إنه لا يمكن لإياغو أن يخترقه. تتكون هذه المادة الناعمة من عدد لا متناه من الخيوط الذهبية المتصالبة، مضفورة معاً وتتعارض مع بعضها بعضاً. هناك أوجه شبه عميق وخلافات عميقة بيننا، باختصار، المقارنات، صراعات الضوء والظل، تضارب وجهات النظر والأخطاء النبيلة التي يقاربها غوته مع الواقع، والتي بدونها سيكون العمل الفني مجرد حشو والعلاقة بين الأصدقاء شكلاً من المغازلة اللطيفة.

ولهذا أنا أجيب على طلبك بشأن مقالة مع رسالة، لكن لا تقلق: ستكون المقالة أقصر من العدد المتناهي من الصفحات أقرؤها والتي فيها، بينما كنت أقرأها، عبرت عن حبي لروايتك الرائعة تحت عنوان ' الأسبوع المقدس'.

طلبت مني مقالة حول فيلمي 'وصية أورفيه'. حسناً، من الأفضل أن أتحدث بشأنها معك، كما نفعل أحياناً مع في شارع 'أورديبه'، عندما نؤدي في بعض الأحيان سوية واحدة من تلك المناجاة لاثنين من الأصوات ونحقق بكثير من الفخر معجزة التحدث والاستماع معاً في آن واحد في الوقت نفسه. تنظر إلسا، زوجة أراغون، إلى الأعلى لتقول : 'لم تتركوا أحداً منهم يفتح فمه'. ونضحك نحن، ثم نتابع، الكلام انتقاماً من ذلك، صندوق الثرثرة الغامض الذي يملي علينا أعمالنا ويترك لنا القليل جداً من حرية هات وخذ. هذا يقودني لكي أخبرك عن المشاكل التي أعانيها مع آلهة الإلهام الشابة للسينما التي لا تستطيع أن توافق على الانتظار مثل أخواتها، لكنها تدين إلى شعراء الآنية الذين اعتادوا على الانتظار في جناح المسرح - ذلك الجزء الجانبي من خشبة المسرح الذي لا يراه إلا الجمهور، ويعيشون من أجل الأجيال القادمة لكي ترى أعمالهم.

كان ينبغي أن يصنع الفيلم في عام ١٩٥٨. جاء التأخير من حقيقة أن المنتجين، وهم في حماس للعمل معي، انتابهم الخوف عندما قرؤوا النص

المسرحي والحوار الذي كتبته (بعد أن أخبروني أنّهم لا يريدون قراءتها). أحدهم، ومن أجل أن يجد عذراً لنفسه لأنه تراجع عن كلمته، قال لصحفي: "أنا لا أستطيع أن أنتج فيلماً لا يحدث فيه أي شيء". والحقيقة أنه، في رأيي، لا شيء يحدث في أي من أفلام المنتجين. ولكن هناك عدداً متزايداً من الناس الذين يقبلون كلمة "لا شيء" هذه أكثر من عدد أولئك الذين يستطيعون فهم غنى نصوصنا. ملامح الصورة المتحركة هي فقط من تستطيع وصف نفسها.

يبدأ الفن في اللحظة التي يغادر فيها الفنان لطبيعة. ويكون هذا فقط عندما يغادرها الرسامون إلى حد التخلي عن الذرائع والدوافع والنماذج التي، تحت ضغط من غير المثقفين، تجبر صناعة السينما منتجي السينما الشباب لاختيار "الموضوع"، مثل رسامي صالون "الفنانين الفرنسيين" في عام ١٩٠٠ أو متنافسين على جائزة روما.

وبصرف النظر، ساعدنا الشباب كثيراً، ساعدوني وساعدوك، وأعتقد أنه حان الوقت بالنسبة لي أن أُقدم لهم بعض المساعدة، وذلك بإعطائهم عملاً حراً يلبي توقعاتهم، وخاصة هم من خاب أملهم باستمرار ذلك بسبب الروتين.

إن تكلفة الفيلم والرغبة في استرجاع هذه التكلفة بسرعة، يشير إلى وجود مفارقة كبيرة وهي: من أجل حمل لتقاليد وحمايتها، يجب أن يخضع الشباب إلى الطرق القديمة وأنماط الرواد الطليعيين، الذين يبتدعون أساليب جديدة أو أصيلة، كبار السن فقط ، وبفضل السلطة التي اكتسبوها، يسمحون لنا بأن نصبح أحراراً وأن نبتكر أعمالاً شابة. إن معرض ميناس لبيكاسو يقدم دليلاً آخر على هذا.

باختصار، وجهة النظر المكتسبة من التأخير الذي لا يصلح لأسلوب صناعة السينما تسببت في فقدان الزخم، فتحت عيني في لظلام لذي يخفي ما هو أفضل في أنفسنا، وكشفت في داخلي تلك الحماقة لبالغة الخبرة التي تدعي الذكاء الذي يحولنا من متهمين في قفص الاتهام إلى قضاة على مقاعدهم يوجهون لنا نقداً قاتلاً.

لهذا هنا أصبح المتفرج، ذلك المتفرج المرتبك بسبب عفويتي السابقة مثل حال كيبلينج في الهند عندما يرى المعجزات والذرائع مركبة فوق بعضها، يتم إغوائي لكي أغير النص الذي قدمته، مع العلم أن هذا سيكون جريمة عبثية ضد الروح.

في الوقت الحاضر أدرس فقط لكي أتغلب على الشيطان في داخلي، يعرف كل واحد فينا كيف يدمر هذا الشيطان كل شيء، وبمهارة يدمر القوى الفطرية للقلب والروح.

أتهم نفسي بالغباء لأني آمنت بمزايا وحسنات العصر، بينما في الواقع سوف أبقى حتى أموت (ومما لا شك فيه الى ما وراء ذلك) وأنا قناص انفرادي.

لقد ولدت هكذا، وسأبقى هكذا: ذلك المتهم الواقف أمام قضاة راغبين في الإرضاء.

عزيزي لويس، نحن غالباً ما يقع علينا الاتهام بأننا نتحدث عن أنفسنا. ولهذا نستطيع إعادة الأشياء إلى نصابها في عصر يعامل فيه عامل متواضع مثلي وكأنه طائش وغير محترف – الرجل الذي لم يقبل أدنى مهمة ما لم يكن متأكداً من أن يكون قادراً على إتمامها. وبأن التغييرات التي أقوم بها في توجه عملي تبدو وكأنها التخلص من حزمة، فإنه من لطبيعي أن أوجه كلامي إلى شخص ما، لذي رشاقته الرائعة وخفة الحركة لديه تجعل منا مفاجأة لا نهاية لها.

('رسالة مفتوحة إلى لوي آراغون'، رسائل فرنسية، رقم ٧٨٥، آب ٦، ١٩٥٩)

الخطر الكامن ضد الفيلم هو أن الناس أصبحوا معتادين على رؤية هذا الفيلم دون إعطائه الاهتمام الذي يمكن أن يمنحوه لمسرحية أو كتاب. بالرغم من ذلك، إن الفيلم عربة للأفكار والشعر المطلوب من الدرجة الأولى، هو الذي يستطيع أخذ لمشاهد إلى أماكن إلى حيث كان يؤخذ في السابق فقط من

خلال لنوم أو الأحلام. وكثير من الأحيان أعتقد أن الأمر سيكون تجارياً وبشكل رائع، إذا كان فقير قد نوّم الجمهور بأكمله تنويماً مغناطيسياً. عندها سيكون ذلك الفقير قد جعلهم يرون منظراً رائعاً، إضافة إلى ذلك، يأمرهم بنسيانه عندما يستيقظون. وهذا إلى حد ما هو دور الشاشة: وهو ممارسة بعض من دور التنويم المغناطيسي على الجمهور ما يعني تمكين عدد كبير من الناس من الحلم بنفس الوقت معاً. من الصعب الحصول على هذا لتأثير في دولتنا هذه، حيث كل عضو من هذا لحشد هو الأناني بفرديته، والذي هو بشكل غريزي يقاوم كل ما يتم تقديمه ويعتبر الرغبة في الإقناع وكأنها هجوم على الشخصية.

هذه المرة لم أضع أمام نفسي أية مشاكل للحل. قمت بصناعة الفيلم في فكرة خيالية، دون أي تنظيم من أي نوع، وكان الفيلم بالنسبة لي في هذه المرة تجربة لاستحضار الظلام الموجود في داخلي إلى الضوء.

لكن بعد فوات الأوان، أستطيع أن أرى أن الفيلم لا يتحدث بشكل مناسب كما يجب على أنه فيلم، لكن شيئاً ما منحني الوسائل للتعبير عن الأشياء لتي أحملها في داخلي- ذلك بدون فهم هذه الأشياء بشكل مناسب- بشكل موضوعي أو حتى مباشرة: أشياء ربما قد نتخيلها، أي عربة أخرى من الفكر مثل الكتابة سوف تجبرني أن أضعها تحت السيطرة التنظيمية للفكر، بينما يعطي الفيلم رخصة المواقفة للشخص أن يجعل العمل يعيش حياً بدلاً من وصفه، وإضافة إلى ذلك جعل ما هو غير مرئي مرئياً.

لقد حققت في فيلم 'وصية أورفيه' مثل ذلك لمزيج المثالي من الحقيقة والخرافة معاً، مزيج من الواقعية وغير الواقعية، مزيج أصبحت حائراً بسببه: إذ إنه من المستحيل بالنسبة لي أن أكشف عن لعقدة وأن أحاول تحليلها.

العنوان الثانوي 'لا تسألني لماذا' يعني أني سأكون غير قادر أن أقول لماذا أنا أتابع مغامرة من البداية إلى لنهاية لا تستجيب مع أي من معوقات صناعة السينما.

الشيء الوحيد الواضح في ذلك الفيلم، وبسبب قدرته الكامنة على الانتقال إلى الوراء والتغلب على حدوده الضيقة، كان اللغة الوحيدة لمناسبة لكشف الغموض الموجود في داخلي ثم وضعه على لطاولة في وضح ضوء النهار الساطع. وعلاوة على ذلك لا ينطبق هذا الشعور علي فقط. على سبيل المثال كان لدى ماريا كساريه انطباع بأنها كانت تستحضر الكلمات والإيماءات في دورها الذي تلعب من داخلها، وعندما كان على فرنسوا بيرير أن يقوم بتوجيه ملاحظة غير لطيفة لي في دوره في الفيلم أمامي، أعتذر عن ذلك، ناسياً أنه أنا من كتب السطر الذي قاله، وكأنه كان خجلاً من مسؤولية كتابة ذلك لسطر. لطافته ورقته عندما يتحدث إلى البروفسور تنبعان من حقيقة أنه كان مولعاً بكريميو، وكأنه كان يتحدث إلى كريميو أكثر منه إلى العالم الذي كان كريميو يلعب دوره.

يوجد مثل هذه الثنائية في كافة أنحاء الفيلم، هذا المزيج الذي من الممكن أن أقارنه في العالم غير المادي للضجة الكبيرة، عندما كنت تدحرج قطعة رخام بطرف السبابة، بينما الإصبع الوسطى تعبر فوقها، يخلق ذلك الوهم بأنك لا تلمس رخامة واحدة فقط بل رخامتين معاً.

يلعب ادوارد ديرميه، مثلي أنا، دوراً يمثل ذاته، ويلعب في نفس الوقت دور سيغيست الذي كان لعبه في فيلم أورفيه، ماريا كساريه وبيرير عادا أيضاً إلى دوريهما في أورفيه، وقاما بفعل ذلك دون أن يعرفا، أو أنهما يتظاهران أنهما لا يعرفان من يكون سيغيست. ربما قاما بزيارتي بسبب الروابط الغامضة التي تربط لمخلوقات الموجودة في خيالهما بمؤلف. أعرف أني أطلب جهداً كبيراً من الجمهور وأن من المضحك توقع أن يتحمل الجمهور مخاطر فض التشابك وفتحه الذي لا أستطيع أن أفتحه أنا بنفسي.

لكن من الممكن إبعاد هذا التشابك بواسطة جو مبهم، بما فيه جو الأحلام، وأعتقد أن العمل يمكن أن يثير دون أن يفهم وأن يكون مرغوباً من دون أن يثبت علم الرياضيات ذلك أو أن يتم توثيقه في القسم الذهبي.

ملاحظة: 'هل تحب حساء لحم البقر؟' نعم. 'هل تفهمه ؟ لم أعتبر هذا الأمر مسألة. 'هذا المثال يلخص الأمر'.

كلما كان الفيلم غير واقعي، احتاج إلى الواقعية لإقناع المشاهدين. القول المناسب هو أنه يتم مساعدة الواقعية من قبل العادة التي تسد الفجوات وتصحح الأخطاء.

من ناحية أخرى، إذا كان الفيلم وبشكل متعمد مصنوعاً من الأخطاء فإن من الأساسي جعل هذه الأخطاء ملزمة، بما يعني القول أن نجعلها مكشوفة لا يمكن إنكارها لكي تصبح نموذجاً بحيث يتم التوقف عندها وتتوقف هذه الأخطاء الجسيمة عن كونها أخطاء.

هذا ما كان بيكاسو قد علمني إياه: كان يتحدث بشكل متزايد عن تصويب الأخطاء وجعلها تبرز، إلى نقطة يهرب عندها العمل من كونه نسخة سيئة عن الطبيعة ويعرض هذا العمل ملامح سباق متفوق وعهد يحكمهما رجال.

هذا هو القانون الذي اتبعته في فيلم 'وصية أورفيه' وقد تجاهلت تماماً الإدراك المتأخر عندما توضع وسط الذكاء المنتظم (الذي هو العدو الأسوأ للشاعر).

(فنون، رقم ٧٦١، شباط ١٠، ١٩٦٠)

عزيزي ريجي باستيد ،

ما يشجعني أن أعطي هذا الفيلم أسلوباً جديداً أنه بعد ثلاثين عاماً من البحث استطعت ترتيب أفعال مثلما يرتب أحدهم الكلمات لكي يبني قصيدة.

يشبه هذا الأمر في بعض جوانبه تجربة كيميائية، أي تحويل الكلمة إلى فعل.

لقد حدث وتم فرض الكلمات الشاعرية على العقدة، أي عقدة العمل الأدبي. هنا تصبح الكلمات غير مهمة وما يهم هو الفعل فقط. تتطابق المشاهد مع بعضها بعضاً، تكتسب أهمية الإشارات أكثر من معنى، ضمن الإحساس الصحيح. ليست لدي أية قصة لكي أرويها. أنا أدع الأحداث تتبع المسار الذي

تريده بغض النظر عن ماهيته. لكن بدلاً من فقد السيطرة، كما يفعل أحدنا في الأحلام، أحتفل بزواج بين الوعي واللاوعي الذي يتمخض عن ولادة وحش رهيب ومبهج في ذات الوقت. وحش يسمى الشعر.

الخطأ الكبير الذي تم ارتكابه عبر القرون هو الخلط بين هذا الوحش مع المقلد التافه الذي كان يلازمه ألا وهو دمية الظل أو خيال الظل: مع ما هو شاعري، والذي يكون بعيداً عن الشعر بعد السيدة المتكلفة السخيفة عن مدام دي لافييت .

من أجل هذا الفيلم الذي أحاول فيه أن أضع الرعب في الفكرة، اخترت أماكن تشبه ينابيع رعب حقيقية، جداول ماء غامضة أكرر، تستطيع تحويل النص إلى أفعال. على سبيل المثال سميّ وادي جهنم في مقاطعة 'بو دو بروفانس' بهذا الاسم لأن دانتي عاش هناك واستلهم هناك كتابة 'الكوميديا الإلهية'، أو أستوديو فكتوريا الذي كان وضع عدد قليل من الإكسسوارات فيه كافياً لخلق مكان فخم محاط بالفراغ، على نمط وغرار المسرح الصيني، أو آخر مثل غرفة نومنا التي نتخيلها أن تكون خارج الغرفة عندما نغفو ونغلق أعيننا .

لقد كان مسلياً للناس الحديث عن نجوم يوافقون على لعب أدوار صغيرة في فيلمي. هذا خطأ. اللاواقعية تمتلك قوانين أكثر صرامة وأكثر حزماً من الواقعية ذاتها، ذلك لأنه يتم مساعدة الواقعية بالعادة، بينما الأمر اللاواقعي، وبسبب طبيعته غير المتوقعة يتطلب أقصى درجات الدقة إلى حين الوصول إلى آخر تفصيل. يوجد عدد قليل من الشخصيات في 'وصية أورفيه' ولا شيء أقل سهولة أكثر من لعب دور صغير لأن لموهبة الكبيرة من تستطيع بسرعة الوقوف على التفصيل الذي لن تكتشفه الموهبة الصغيرة إلا مع مرور الوقت. أصدقائي المشاهير الذين استجابوا لطلبي قبلوا أدواراً كان سيرفض أن يلعبها الكثير من الممثلين غير المعروفين. لكن لن يكون هناك أرصدة: اعترفوا بهم إن أردتم وإن هم يمثلون هنا في هذا الفيلم فإن ذلك ليس

لأنهم ممثلون مشهورون، ولكن لأنهم أصدقائي. هم يعرفون أنني أستخدمهم على نفس الأرضية أو السوية مثل رجال المؤثرات، عمال لكهرباء، المصور المثير للإعجاب والمحبوب كلود بينوتو الذي هو يدي اليمنى، باختصار على نفس الأساس مثل فريق العمل كله الذي فيه أقل عامل مساعد يملك نفس عبقرية الرجل الحرفي، والذي سيبقى الفيلم بدونه مجرد موكب من الصور.

علاوة على ذلك فإن فيلمي ليس غنياً بما فيه لكفاية لكي يدفع لعدد كبير من الممثلين، لهذا كان علي أن ألتمس لعون وأنادي أصدقائي الذين كانوا سيوافقون ويلبون النداء دون أي مقابل. وصادف أن هؤلاء الأصدقاء كانوا من الممثلين لمشهورين. وهذا هو السر الحقيقي للموضوع : لقد كان من حسن طالعي أن أكون فقيراً.

أكره فرض الصور، كل ما هو شعري، خيالي والرموز - كل تلك الشرايين لقديمة للحياة التي يتعلق بها الجمهور حينما يسقط خارج راحته اليومية إلى مياه محيط من الأشياء التي تزعجه، والتي يتفاداها خوفاً من الغرق.

الجميل هو حطام السفينة فقط ، العصيان ضد القوانين الميتة فقط ، ما هو عرضي وخاطئ فقط إضافة إلى أن يكون الإنسان قوياً بما فيه الكفاية بحيث أنّه يقدس كل هذا ويجعله مثلاً يحتذى به. يتوقف لخطأ على أن يكون خطأ إذا حوّله الشخص الذي يرتكبه إلى ما أطلق عليه بودلير "التعبير الأكثر حداثة عن الجمال".

إن المشكلة بالنسبة لعمل فني هي أن هذا التعبير الراهن عن الجمل يزعج العادات ويغير قوانين اللعبة، وعند النظرة الأولى يشبه البشاعة أو نوعاً من رأس "ميدوسا" أو ما يسمى قنديل البحر. ما تزال الأشياء أكثر صعوبة في صناعة السينما، لأن آلهة الإلهام الشابة في السينما، بما لا تشبه فيه أخواتها التسع، ترفض أن تنتظر جمالاً جديداً لكي تدخل أرواح الناس

وبالتالي أن تنجح في إقناعهم. إنها تلح في الطلب أن ينضم إليها أحد في عبادة الآنية، الاستعجال والجولة السريعة، وهذه هي الجريمة التي ارتكبت بسبب عدم صبرنا وعصرنا العاصف ضد الروح. إنها تلك المبذّرة التي تريد ربحاً سريعاً لمالها. هي لا تعرف أن الشباب لن يتحمل وتتخيل أن هناك سباقاً دائماً للشباب كما هو الأمر بالنسبة للكبار في السن. سوف يكون وقت طويل قبل أن تفهم مهمتها المقدسة في أن تصبح الإلهام العاشر الذي مثل الآخرين ومثل فرس النبي تلتهم أولئك الذين تحبهم بحيث يمكن أن يعيش عملهم في مكانهم.

أنا لست سينمائياً. أنا شاعر يستخدم الكاميرا على أنها الأداة المناسبة التي تسمح لنا وتمكننا جميعاً من أن نحلم نفس الحلم سوية، ذلك الحلم الذي ليس هو الحلم الذي نحلم به أثناء النوم بل ذلك الذي يحلم به الشخص وهو واقف على قدميه، ذلك الحلم الذي هو ليس أكثر من الواقع غير الواقعي، هو شيء ما أكثر حقيقة من الحقيقة، وسيتم الاعتراف به بوصفه علامة فارقة في عصرنا.

عزيزي ريجي،

رجاء اغفر لهذه الكلمات التي هي أبعد ما تكون قريبة للترفيه عن القارئ. ولكني كنت دائماً أعتبر الشعر مثل مهنة كهنوتية مقدسة ونوعاً من 'الدير العمومي' الذي توافق على اتباع قانون حكمه مرة وبشكل نهائي إلى الأبد. أعرف تماماً أن الجمهور يحب القصص والنجوم وأنه يجبرنا ويفرض علينا أن نقف على المنصة تحت الأضواء مع ملكات جمال أوروبا ومع المغنين. تحرمنا هذه المنصة بسهولة من ذلك الظل الذي تنمو فيه الأعمال الفنيّة، وبعد ذلك يقع اللوم علينا لأننا أخذنا الكثير من المساحة في الشمس ولأننا نقف على المنصة بشكل مدع غير حقيقي. لكن في الحقيقة يوجد جمهور ضخم في الظل : إنه جمهور ضخم شاب، عطشان وجائع لنوع من

الجرأة الجسورة، جرأة لم تعد تجد من يقدمها في الوقت الحاضر- وأنا سوف أقتبس ببساطة مثالاً لكي أثبت هذا، إنها مدة العشرين عاماً التي تم خلالها عرض فيلمي الأول 'دم لشاعر'، الذي كان في عرض مستمر على نفس المسرح في نيويورك (فيلم موّجه إلى عدد من المسؤولين وعدد قليل من الأصدقاء المقربين). ورويداً رويداً، أدى أسلوبنا إلى تثقيف عدد لا يحصى من لمشاهدين، الذين لا يشبهون تماماً ما يتخيله الأجانب على أنّه شباب فرنسا (سان تروبيه والستر المصنوعة من الجلد). هذا النمط من الشباب يمثّل أقلية من تسلّي نفسها، وتتمرد في بعض الأحيان ضد عدم إمكانية تسلية نفسها وتنفق ما تملك وما قيمته الخمسة بايونات على كأسين من الشرب خلال أيام العطل. سيكون الأمر مثيراً للضحك اتهام هذه الحفنة الصغيرة من الشباب بالتسبب بفضيحة، وهو سيكون على حد سواء مثيراً للضحك أن نخلط بينه وبين ذلك العدد الكبير من الشباب الذين يتمتعون بالفطنة وقلق بشأن أقل تمرد ضد الالتزام. وبدون هذه لمجموعة الثانية من الشباب بيكاسو لن يكون بيكاسو .

٤ تشرين أول، ١٩٥٩.

ليس هناك مكان أكثر تجريداً من استوديو صناعة الفيلم السينمائي لأن مواقع التصوير تتغير بشكل مستمر، لدرجة أنه من المستحيل، في كلّ مرة، أن تتعرف عليه وتقول:' انظروا: فلان أو فلان يصور فيلمه في استوديو رقم أربعة حيث صورت مرة في نفس الاستوديو صورت لمحطة في فيلم 'العودة الأبدية'.

تقع بداية أحداث فيلمي كلها في استوديو رقم أربعة في استوديوهات فيكتوريا التي تحتوي على قطع قليلة من الأثاث أو أغراض تؤسس كخلفية لهذا الفيلم. كان فيلماً هزلياً، يتمثل فيه أسلوب غولدوني، وتعيث فيه فوضى الزمان والمكان. شخصيتي التي تعيش في زمن آني، زمن مختلف عن زمن

الأرض، وفي لا ترتيب زمني، تلتقي هذه الشخصية بشكل آني مع نفس الرجل العادي في عدة مراحل مختلفة من حياته. هو ينجح حتى في تغيير قدر البروفسور وذلك بأن يظهر بشكل مفاجئ بملابس من زمن الملك لويس الخامس عشر، وأن يباغت تلك الأم الشابة لذلك الرجل الذي أوقعه على رأسه. وهنا أروي بالتفصيل قصة السيدات الإنكليزيات في ترانون اللواتي بدلاً من أن يقابلن الأشباح التي تصرفت كما في الماضي، اللتين أشباحاً حية تحدثن إليها وغيرن من سلوكها - الأمر الذي يدل على أن هؤلاء السيدات ظهرن بشكل فوري وآني خلال حكم الملك لويس السادس عشر، لكي يدهشن خدم الملكة تماماً كما أدهشهن خدم الملكة في عام ١٩١١.

باختصار، لم أكن أتظاهر حتى ولو للحظة أن أصنع فيلماً لمادة علمية ولكن أن ألعب مع المشاكل الحديثة، تماماً كما لعب غولدوني مع تلك المشاكل التي وقعت في زمنه.

تبحث شخصيتي، التي أُلعبها، عن البروفيسور، وتعرف هذه الشخصية أن البروفيسور يملك سر إعادته إلى عام ١٩٥٩. لكن بدون مهزلة الزمان والمكان لم يكن لينجح، لأن البروفيسور سيكون كبيراً جداً في السن لكي يستعمل اكتشافه بحيث يملك في حوزته صندوقاً من الرصاصات الضرورية جداً للمشروع ويعيدها إلى البروفيسور وهو في عمر لا يستطيع فيه إتقان أو إكمال مثل هذا الاكتشاف.

تبدو كل هذه الأمور معقدة جداً عندما نقوم بوصفها، ولكن يعود الفضل إلى صناعة السينما عندما تروي لنا الصور القصة بطريقة أفضل بآلاف المرّات مما أستطيع أنا أن أفعل ذلك، ولم يحدث أبداً أن أحداً من الفنيين قد ارتبك بسبب لا مركزية وتباعد كل هذه الصور.

(رسائل إلى فرانسوا - ريجي باستيد، نشرت في شباط رسائل فرنسية، عدد رقم ٨١١، ١١، عام ١٩٦٠)

من ملكة جمال فرنسا الشابة لتي تمثل منيرفا إلى ماريا كاساريه التي تعود إلى دورها كأميرة من فيلم أورفيه، فإن كل الممثلين في فيلمي شاركوا بحماس كبير وكانوا يبدون وكأنهم ولدوا للعب هذه الشخصية أو الدور الذي يصورها. كان الأمر يبدو وكأن حركاتهم وكلماتهم تأتي مباشرة منهم وكأن لا علاقة لي بذلك وهم يعيشون كل دقيقة من ذاتهم عندما يبدو الأمر بأنهم لم يتلقوا تعليمات أو يتم تلقينهم من مدير.

سواء وافقت أم لم توافق على العمل، فإنه بكل الأحوال أمر صحيح أن لا أحد في هذا العمل يبدو كأنه قد خضع للصعوبات التي يتم مواجهتها في مهنة التمثيل، وأنه لا يمكن إطلاق الحكم على فرانسوا بيريه، جان ماريه، يول برانيه وكريميو كممثلين، ولكن على نفس المستوى مثل السيدة أليس ويستويللر، وخادمها، درميه أو أنا نفسي: على أنهم أشخاص تحدث لهم الأشياء ولا يملكون المهنية أو الحرفة المسرحية أو أي نوع من ذلك للاستناد عليه. ربما أضيف أن الفيلم كان اقتصادياً ليس فقط بسبب الممثلين المشهورين الذين تعاونوا معي، لكن أيضاً تجاوبهم الفوري على ما توقعته منهم. مع شخص مثل نيكول كور سيل أو فرانسوا كريستوف لم أفقد ثانية واحدة من الزمن وهما أعطياني عمقاً لم يستطع أحد غيرهما منح مثله. يقول دانييل جيلين جملة واحدة ويصعد الدرج، لكنه يترك شعوراً قوياً في ذاكرة المتفرج. لا يمكن نسيان مشهد جان ماريه، وهو يلعب دور الملك أوديب الأعمى الذي يمشي متكئاً على عصاه في الطريق، مع أنتيغون وهي ترشده على الطريق، يحرك شفتيه ليتحدث بكلمات مؤلمة ومبهمة. وينسحب نفس الأمر على يول براينر: أثناء غياب "ستروهيم"، كان هو الشخص الوحيد الذي كان بإمكانه لعب دوره في الديكور الأثري لضخم لمقاطعة بو دو بروفانس.

بينما شخص مثل إدوارد ديمريه لا يعرف شيئاً عن المسرح فإن هناك شخصاً مثل بيريه يعرف المسرح من الداخل والخارج، لكن عند نهاية المشهد التدريبي، يكون لهما نفس وقع التأثير علينا بالتساوي، ويحدث ذلك ببساطة

معمقة، أحدهما بأن ينسى بشكل متعمد مهنة المسرح، والآخر بسوء فهم أو فهم غريزي فطري لهذه المهنة- وكلا الأمرين سيّان.

إن لم تظهر أسماء لممثلين على بطاقات الاعتماد يكون هذه أولاً لأني لا أرغب في الاستفادة من الخدمة التي كانوا قد وافقوا على تقديمها لي، ذلك للترويج للفيلم، وثانياً لأن بعض الأسماء كانت قد خدعت الجمهور وجعلت المشاهد يتوقع أكثر من مجرد ظهور وجيز لنجومه لمفضلين.

(فرنسا – المساء، ١٥ شباط، ١٩٦٠)

واحدة من المتع الرئيسية لتي حصلت عليها من فيلمي هو أن تثبت كل يوم أن 'هذا الشباب المعاصر الذي لا يهتم بأي شيء' والذي نسمع عنه الكثير، أنه أسطورة، بينما يبدو الأمر صحيحاً أن لشباب يبدون وأنهم يهتمون باللاشيء، ذلك لأنه لم يتم منحهم ما يطلبونه وما يهمهم.

الحقيقة أن المشاهد الفطن، الشاب والمتحمس الذي يأتي لمشاهدة فيلم 'وصية أورفيه' يتحمل هذه لمسألة مع هؤلاء المتفرجين الذين يسعلون أو يجرؤون على بسط الحلوى لتناولها. يكتب كلود موررياك في صحيفة لوفيغارو الأدبية' 'إن السينما المكتظة كانت تبدو في القسم الأعظم منها مملوءة بالشباب، ولقد أصابتني الدهشة بتركيزهم العالي، بجديتهم وحتى برزانتهم. ' إن المجتمع بسيداته اللطيفات ورجاله المحترمين المتأنقين سوف يدرك هذا الأمر بشأن الشباب وسوف يعدل نظره مرة ثانية.

صحيح أن الفيلم ليس فيلماً غريباً، أو قصة حول الزنا، أو دراسة عن جنوح الأحداث. لن تجد فيه سيدات باريس اللطيفات ولا رجالها المحترمين الأنيقين أي شيء يجعل شهيتهم دائمة، وأنا متأكد أني سأجمع نفسي حول هذا الفيلم، أي ما يعني القول حول نفسي الشباب الرائعون من جنيف ولوزان، ويرمز إليهم بعبارات 'الرسائل الجميلة'، والتي بدونها لما كنت قد حاولت أن أتحدث على الملأ في سويسرا .

للمرة الأولى، في الأيام القديمة، عندما كان راموس وغاغنبين على قيد الحياة، ذهبت إلى هناك لكي أقرأ "سر المهنة" التي كانت مكرسة ل"علم الأدبيات " في جنيف ولوزان وبعد ذلك، عندما كانت لصالة مليئة جداً لكي تستوعبهم وجدت نفسي وأنا أخاطب جمهوري، على قدمي في منتصف هؤلاء التلاميذ الشباب الذين كانوا يجلسون القرفصاء من حولي.

لا تعتقدوا أني أقل من قدر أي شخص فوق سن العشرين: يكون ذلك من السخف بمكان فعل هذا في مثل سنّي. ولكن أعتقد كما أنه يوجد هناك شباب بأرواح كبيرة في السن، أيضا يوجد هناك أناس لا يكبرون في السن ويعرفون كيف يحافظون على طفولتهم في دواخلهم ومنفتحون كثيراً إلى أعاجيب العالم وقادرون على معرفة الحلم والخيال في أي شكل يظهران فيه.

وهكذا فأنا أتحدث إلى الجمهور السويسري ككل، لكي أحذره من خطر رؤية ما هو سطحي فقط من فيلمي، ولكي يفهموا أن هذا الفيلم ليس محاولة لرسم الصورة الذاتية التي تتعلق أكثر بالتشابه الداخلي من الوجه الخارجي حيث أن الوجه الخارجي يخبرنا الشيء القليل عن الكتّاب أو الرسامين. لم أتعلم أي شيء من الأفلام الوثائقية حول أندريه جيد، أو كوليت أو مورياك. لعب أندريه جيد على البيانو، كوليت أكلت البصل النيئ (حدث ذلك أثناء حضوري) وكرّس مورياك نفسه لفن أن يكون جيداً. ولهذا السبب اخترعت سلسلة من الأعمال التي ترتبط مع بعضها البعض بعمليات النوم وتم تصميمها بشكل أفضل لكي تكشف عن روحي المجردة بدلاً من تعقب عاداتي.

أنا أكره الجدية الكاذبة والمودة لتي تتجم من لجاذبية، التي تخبئ فراغاً. يكمن تواضع فيلم " الوصية" في أنه لا يخاف من إثارة لضحك وفي بعض الأحيان من يظهرني بشكل كاريكاتوري كما قد يحدث في الأفلام.

(منبر خطابة جنيف، ٣١ آذار، ١٩٦٠)

عزيزي موريس بيسي،

بالرغم من أني لا أدعي بأني أضع نفسي كمثال نموذج، عندما يتم رؤية الأمر على أنه حالة من النوم الذي يجربه كل المشاهدين في السينما سوية ويشتركون مع أولئك الذين ينامون وهم واقفون على أرجلهم (الذين هم الشعراء) فإن الفيلم يمثل الآلة الوحيدة للشعر والوسيلة الوحيدة التي هي بحوزتنا لكي نتجنب الحشو في الكلام ما يعني إعادة إنتاج الأشكال والأفعال التي لا يمكن أن نفعل أي شيء بشأنها إلا أن نعترف بها ونقارنها بعاداتنا اليومية.

إني مدرك تماماً أن المعرفة تتطلب جهداً وأن الاعتراف أسهل بكثير (ولهذا السبب، ولعدة قرون، قام الفنانون بإعادة إنتاج الجمال بدلاً من إنتاجه).

فمن خلال القوة التي ينحرف بها الفن من الطبيعة يثبت المرء عبقريته المبتكرة، وأنا أتساءل عن سبب الضعف الغريب لفيلم يفلت من هذه القاعدة.

أن يفلت الفيلم من هذه القاعدة، سيكون ذلك بسبب المبالغ الكبيرة التي تنفق عليه، التي تلزمها قيود السوق أن تستعيد عافيتها للاسترداد على المدى القصير، بدلاً من الاعتراف، مثل ربّات الإلهام الأخريات، إن هناك حاجة للانتظار حتى تصبح عين وعقل الجمهور معتادة على ما أسماه بودلير 'التعبير الأكثر حداثة عن الجمال'.

تستطيعون أن تتخيلوا امتناني عندما يكتب لي الأصدقاء، معروفين أو غير معروفين، وعندما، في الباغودة، التي هي معبد صيني أو هندي، أو من مجلات الموجة الجديدة للشباب، أو في الصحافة المكتوبة (بدءاً من هيومانيتيه وانتهاء ب لو فيغارو)، يحترمون هذه الحاجة للتعبير عن نفسي عبر وسيلة صناعة السينما، بأن لا أطيع أية أوامر أخرى ما عدا تلك التي تنبع من عالمي الداخلي، نسمح لواقعنا السري أن يأخذ شكلاً وقالباً.

قبل بضع سنوات، كان هناك احتجاج حتمي لا مفر منه ضد أي فرد لم يكن يتبع ما هو مستقيم وضيق. لم أكن أتوقع أي شيء من هذا الفيلم ما عدا متعة العمل بحرية. لكن الفيلم جلب لي ما هو أكثر من ذلك : دليل أن الأمر أسطورة بأن الشباب "لم يعودوا مهتمين بأي شيء"، إن هم بدوا بأنهم لم يعودوا مهتمين بأي شيء، ربما يعود ذلك إلى أنهم لم يمنحوا بما فيه الكفاية لما يجذبهم ويثير اهتمامهم.

وفي المدى البعيد يتم تشكيل جمهور دولي مهم، جمهور لم يعد يختبئ في الأقبية لكي يرى ما الذي هو محروم منه وشيئاً فشيئاً يصبح ضيفاً على المسارح الجديدة قيد الانتشار، المقامة على فكرة النادي السينمائي، الذي يسهل إمكانية إنتاج أفلام كانت ما تزال محرمة أو ممنوعة بسبب الغول- أو، إن كنّا نفضل القول من قبل المينوتور (حيوان خرافي نصفه على صورة رجل ونصفه الآخر على صورة ثور) الذي كان عليه إرضاء جوعه الهائل للفيلم، والنجوم،وجوائز الأوسكار واللحوم النيئة .

(النشرة الإعلامية لمهرجان كان، رقم ١٤، ١٧ أيار، ١٩٦٠)

وبصرف النظر عن كونه تصويراً ذاتياً لدواخل النفس، فإن الفيلم ليس سوى ترجمة إلى لغتي الخاصة في ما أتصور أن يكون البدء بإجراء شعائر الطقوس "الأورفيسية". كانت هذه الشعائر مشابهة لتلك الشعائر في معبد إيليوسيس، والطقوس أو الشعائر في المحافل الماسونية هي نوع من لنسخة المنحطة من هذه المراسم لتي ذهبت بعيداً إلى حد التهديد بالموت (منيرفا وموتها الزائف). حتى ديكارت الذي لا أخفي عدم محبتي له والذي أصنفه من بين الرجال المحترمين الذين يرتدون لمعاطف الحمراء للصيد ويطاردون الشعراء، كان مهتماً بالاحتفالات السرية والشعائر الغامضة، وهو أيضاً عضو في جمعية الروزيكروشي (عضو جمعية سرية اشتهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر وزعمت أنها تملك معرفة سرية للطبيعة والدين).

على كل حال، مقابل الدائرة المغلقة التي يوجد فيها ديكارت وفولتير والموسوعيون، أنا أدعم الدائرة نصف المفتوحة لكل من باسكال أو جان جاك روسو، ذلك بالرغم من الفترة المملة والكلام لمصطنع والساذج الذي يتكوم عليه جان جاك روسو.

أنا نموذج للمعارضة الفكرية وفيلمي يؤكد ذلك. في البداية تخيلته أثناء وقت الشفق، في نصف النوم الذي يسمح للغموض الموجود في داخلنا أن يهرب إلى الضوء، كما لو أن ذلك كان خلسة : انزلاق يتجاوز أنوف الأعراف الثقافية التي تسيطر على تصدير البضاعة المحرمة. بعدئذ، وعلى المدى البعيد، أخذتني المشاكل الاقتصادية ومشكلة إيجاد مبالغ قليلة من المال (الذي هو مقترح مشكوك فيه جداً بالنسبة إلى أولئك الذين يخترعون المبالغ الكبيرة) بعيداً وبعيداً عن هدف مؤسستي، وأصبح هذا الهدف، بسبب البعد، غامضاً بالنسبة لي، مثل أجنبي، حتى وكأنه أصبح غبياً كما كان بالنسبة لأولئك التجار والأعضاء الفاعلين في تكتل السياسية الذين يدعون معرفة الجمهور وفهم احتياجاته.

كان ذلك عند هذه النقطة عندما جعلني زملائي في الفريق الجديد أشعر بالخجل أن أسمح لنفسي أن تهزم من قبل حكم اختبار المثقف (الذي هو ألد عدو للشاعر). لأن فريق العمل البسيط هذا المؤلف من الكهربائيين والفنيين وجد أنه من الطبيعي أن تبذل جهود كبيرة من أجل حوادث كنت فيها على قيد شعرة من لشعور بالخجل. كان هؤلاء الرجال يمثلون البراءة التي بدأت أنا بفقدانها.

لم أكن أجرؤ على لعب دوري: لقد بذلوا الجهد من أجل إقناعي أن لاأحد آخر يستطيع أن يحل مكاني. باختصار، كان من خلال احترام عزيمة وجرأة طاقم العمل، وامتناناً لثقتهم ولطفهم، أنني استطعت أن أعيد اكتشاف الطفولة التي كنت قد فقدتها. بمعنى، أني قد كبرت في السن خلال البحث

المستنزف الذي قمت به من أجل المال، حيث كان المنتجون يتهربون من أن يعطوني التمويل ما لم يلقوا نظرة على سيناريو المسرحية أو النص الذي كتبته.

إن العمل الجيد في صناعة السينما لا يوجد لديه اتصال مع الحبر وإنه من المهم عدم الثقة في الرجاء الذي تطلقه القصة عندما تتحول إلى أجزاء على الشاشة.

عندما سألني الناس: "ماذا تتوقع من هذا الفيلم؟" أجبت: "لدي أيضاً متعة عميقة لجعله يتوقع أو يكون لديه الأمل في إحراز شيء آخر منه". ومنذ ذلك الحين، بعض الأسابيع من البيوت الممتلئة بالشباب جلبت لي شعوراً مختلفاً من الفرح: ذلك أن هناك الدليل أن هؤلاء الشباب "المهتمين بلا شيء" هم عبارة عن أسطورة، وإن بدا أنهم لا يهتمون بأي شيء، ذلك لأنه لم يتم إعطاؤهم ما يريدون وما يهمهم.

بينما يكون التأويل أو التفسير إلهاماً (وأكثر من ذلك على وجه التحديد إلهة وحي ألمانية) فإن هناك خطراً في التحليل النقدي. إنه من واجب الشاعر أن يقبل ما يمليه عليه الظلام الداخلي الموجود فيه، تماماً كما يقبل النائم الحلم. ومع عدم وجود رقابة أكبر مما كانت عليه في المنام. ولذلك فمن الواضح أنه يقول أكثر بكثير مما يظن أنه يقول، وإنه أمر صحيح أن يتم استكشاف هذا العمل الذي يتم في اللاوعي، تماماً كما يبحث كل من فرويد ويونغ عن شخصية الناس الحقيقية في أحلامهم. ولكن ما يزال هناك خطر البحث بصعوبة كبيرة، كما يفعله المحللون النفسيون، وهم يصنعون العلاقات التي تقع في خطأ من المثقفين. وهذا لسوء الحظ ما أراه غالباً في المقالات الإعلامية حيث يميل النقاد الشباب إلى أعمالي. أنا سعيد تماماً لأن أكون باللاوعي مهووس جنس أو إجرام، لكنه من السخف اختلاق الفن عندما أتجنبه وأن أزيد في تحميل الإشارات والرموز إلى عمل يؤكد الانتماء إلى طبقة النبلاء على حقيقة أنه لم يلجأ لهم أبداً.

ليس لفيلم 'وصية أورفيه' أي علاقة بالأحلام. كان يستعير آلية الحلم وهذا هو كل شيء. لأن حقيقة الأحلام تضعنا في المواقف والأحداث التي لا تفاجئنا، على الرغم من أنها عبثية فهي رائعة جداً. نذعن لهذه الأحلام دون أدنى مفاجأة، وإذا أصبحت الروعة أمراً مأساوياً، فلن يكون لدينا أي فرصة للهروب سوى الاستيقاظ من النوم الذي لا نملك سيطرة عليه. يسمح الفيلم لعدد كبير من الناس بأن يحلموا نفس الحلم سوية، وهذا الحلم، الذي ليس حلماً، لكن واقع متعال، ويجب أن لا يسمح للمتفرج أن يستيقظ أي بما يعني القول، أن نغادر عالمنا إلى عالمهم، لأنه عندئذ سيصابون بالملل تماماً مثل أولئك الناس الذين نروي لهم أحلامنا. وهذا هو المكان الذي تبدأ منه المشكلة: أقل مرور طويل أكثر من اللازم، انخفاض حدة التوتر، انقضاء مصلحة سيجعل المشاهد يهرب من التنويم المغناطيسي الجماعي، وهذا الهروب مسؤول عن إثبات عدوى الهروب التي تنتقل إلى الآخرين. وهذا ما كنت أخاف منه وفوجئت جداً أن أجد، من الحسابات التي قدمت لي، أن 'الجميلة محبة ولم تقاوم عن طريق الصدفة أو طوعاً الفقير الذي يجب أن تصبح شاشة السينما من خلال أضوائها وصورها تجلياً وإظهاراً له.

يسرني الأمر عندما يلومني الناس لاستخدام الخدع والمؤثرات الخاصة: إن عدم القيام بذلك يعني أن تحرم الأفلام من موهبتها الرئيسية، التي هي أنه بإمكان هذه الأفلام أن تظهر ما هو غير واقعي بإثباتية الواقعية. ربما يتساءل أحدنا لماذا يجب علي أن أتخلى عن تلك الثروة التي تمتلكها صناعة السينما فقط ، وفي هذه الحالة، لماذا يجب أن لا أحاول أن أتجه إلى الكتب والمسرح، باستثناء، بطبيعة الحال، الذرائع والحيل الحربية التي يمكن أن تمنع المسرح من أن يصبح تقليداً مملاً للحياة.

يميل عصرنا إلى الخلط بين الملل والجديّة، وإلى الشك في أي شيء لايذكّره بأنه كبر، يخجل من تسلية نفسه. تم تلخيص هذا بالملاحظة المشهورة

التي سمعناها كل من بيكاسو وأنا من قبل مشاهد حول الغضب الشديد عن فيلم "الاستعراض العسكري" : "لو كنت أعرف أنه كان سخيفاً إلى هذا الحد، لكنت قد أحضرت أولادي لحضوره". لكن لا تظنوا أني أقلل من شأن الأفلام التي تسجل الحياة الحقيقية، أو على الأقل تلك الأفلام التي تنجح في الزعم أنها مأخوذة من الحياة الحقيقية، ويعود الفضل في ذلك إلى نوع من العبقرية. إن مشهد غرفة النوم، في فيلم "حول الآلام"، والمقابلة مع طبيب الأمراض العقلية (الطبيب النفساني) في فيلم الأربعمائة ضربة" عبارة عن روائع لايمكن نسيانها. لا أتمنى من أي شخص أن يعتقد من أجل أي شيء في العالم، أني أقدم من نفسي نموذجاً، طالباً أن يتم إتباعي. ينشّط فيلم "الوصية" مجالاً فنياً غامضاً غريباً بالنسبة لي والذي سيكون متعباً. أنا شاعر يكره اللغة الشعرية والأسلوب الشعري، ولكن ذلك الشاعر الذي يستطيع لتعبير عن نفسه فقط بالشعر، وهذا ما يعني القول تحويل الكميات إلى أرقام وتحويل الفكرة إلى فعل. إن كنت قد صنعت فيلماً من "الآباء الرهيبون"، كان ذلك لأنه كان هناك مشكلة بالنسبة لي لكي أحلها: وذلك بجعل لمسرحية فيلماً دون تغيير أي شيء ، لكن بطريقة ما بحيث يتم استنساخه إلى صناعة السينما. المشكلة لتي كان علي أن أحلّها في فيلم "الوصية" كانت تحويل عدم الاحتشام رأساً على عقب، ذلك بنزع ملابس نفسي عن جسدي وهكذا أستطيع عرض روحي سافرة عارية.

كتب لي آلان رينيه "ما هذا الدرس في الحرية الذي أعطيته لكل واحد منّا!" – ملاحظة أنا فخور بها جداً. إنها بدون شك هذه الحرية التي يصفها نقادنا على أنها صبيانية. هل يعرف نقادنا كيف يمكن السير بخفة على سطح المياه العميقة؟ وهل هم، في عشقهم للحداثة، يعرفون أن الناس سوف يبتسمون لفرسان الفضاء قريباً كما يفعلون في عرض سائقي السيارات الأولى، وهم مختبئون وراء نظاراتهم ومعاطفهم المصنوعة من الفرو؟ هل يعرفون ما المضامين في أن تكون قاضياً؟ هل يعرفون أن العلم الحقيقي الرفيع هو أن

ينسى المرء ما تعلمه؟ إلى رينيه، بريسون، دونيول - فالكروز، فرانجو، ترافو، انجلوا، وإليكم أنتم النقاد، وأنتم العدد الذي لا يحصى من الشباب الذين يكتبون إلي رسائل أحتفظ بها بكل مودة : كيف يمكن لي أن أشكركم جميعاً على مواساتي في وحدتي الطويلة وفي منحي الشجاعة لكي أعيش؟

ملاحظة: سألني صحفي بعد أن استنزفني بالأسئلة الوثيقة الصلة وأخرى وقحة : "إلى أين يأخذك سيغيست في نهاية فيلمك ؟"- سؤال كان لا بد أن أجيب عليه : "يأخذني إلى حيث لا تكون أنت".

ولكن يجب أن لا يتم الخلط بين هذا الرحيل وبين الموت. أنا أغادر هذا الكون إلى كون آخر، أريد أن أغادره يوماً ما وأنا أتمتع بما كان قد صرخ به بأعلى صوته رجل محترم بعد الأداء على مسرح "الجادة" : "لم أفهم شيئاً. أطلب استرداد أموالي".

المواعيد

قال تاليران: "إن الخيانة مسألة مواعيد". والنجاح كذلك. من المحتمل أنه، على خلاف أفلامي الأخرى، أتى فيلم" الوصية" في الوقت المناسب .عارض فيلم " دم الشاعر" السريالية عندما كان مثل هذا الموقف يمثل الغضب بعينه. وصل فيلم "الحسناء والوحش" إلى منتصف مرحلة الواقعية الجديدة في إيطاليا بينما فيلم "النسر ذو الرأسين" إلى منتصف فترة التحليل النفسي، فيلم أورفيه قبل "أورفو الزنجي" وبعد النجاح غير المؤهل لجان ماريه في فيلم "الأحدب"، وهو عبارة عن عرض ثان لفيلم "روي بلاس". فيلم صدم الناس بثقافته أو نزعته الغريبة، سوف، وبدون شك، يثبت العصر. ربما بعد فيلم "الوصية" نعيد اكتشاف الأداء الرائع لديرميه في فيلم "الآباء الرهيبون". ولكن أين هي أفلام العام الماضي ؟

(دفاتر السينما، رقم ١٠٨، حزيران، ١٩٦٣.

الصوت الإنساني

'بيزة' هو تحفة فنية يعبر الشخص بواسطتها عن ذاته من خلال رجل، والرجل من خلال الناس. عهدت بفيلم 'الصوت الإنساني' لروبرتو روسيليني لأن لديه سحراً ولا يربط نفسه بأية من تلك القواعد التي تحكم صناعة السينما.

وقد صوّر برنامجاً وثائقياً قاسياً عن معاناة امرأة وذلك في خمسة وعشرين مشهداً تمثيلياً وبطول إجمالي وصل ١٢٠٠ مترٍ. في هذا الفيلم، تظهر آنا مانياني روحاً ووجهاً بدون مساحيق.

يمكن أن يوضع هذا الفيلم تحت عنوان 'امرأة التهمتها بنت' أو 'الهاتف آلة للتعذيب'. مثّلت آنا مانياني باللغة الإيطالية، وسوف تعيد التسجيل باللغة الفرنسية.

(مجلة السينما، رقم ٧، صيف ١٩٤٧)

روي بلاس

إن فيلم روي بلاس هو على العكس من فيلمي 'الحسناء والوحش' و'الصوت الإنساني'. وهو ذلك الفيلم النشط إلى أكبر درجة ممكنة، هو عبارة عن دراما تكون فيها الآليات المستخدمة مماثلة لتلك الآليات المستخدمة في الاستعراض المسرحي (الفودفيل). إضافة إلى ذلك يعتمد كل شيء في هذا الفيلم على سوء التفاهمات التي تنشأ بسبب التشابه بين 'روي بلاس' و'دون سيزار'.

يثير أبطال معروفون المكيدة في خضم إسبانيا مخترعة، هناك نعش حقيقي، محكمة تفتيش حول محرقة ومنصة إعدام للملوك. أوكلت بيير بيلون بمهمة تحريك هذه الأشياء، وجورج واكيفيتش بمهمة سجنهم في أبواب متشابكة. بينما الإضاءة التي يقوم بها ميشيل كيلبر تكمل هذا التركيب المعماري.

(مجلة السينما، رقم ٧، صيف، ١٩٤٧)

روي بلاس، المستوحاة من 'ملكة إسبانيا'، وهي مسرحية لهنري دو لاتوش، كتبها فيكتور هوغو بشكل سريع جداً وكأن أحدهم يرسم موقعاً للتصوير. عندما تقرأ هذه المسرحية بعناية تجد هناك بعض العناصر غير قابلة للتصديق. يتطلب عمل الفيلم تخطيطاً دقيقاً وذلك لم يكن أمراً سهلاً. علاوة على ذلك، جعل المسرح من المستحيل بالنسبة لهوغو الاستفادة من الشبه الجسدي بين دون سيزار وروي بلاس: هو مذكور، ولكنك لا تؤمن به. من ناحية أخرى، يصبح هذا الشبه الأساس بالنسبة للفيلم. يلعب الممثل نفسه كلا الدورين. هذا هو عذر لحصول سوء فهم كوميدي ومأساوي، الذي ينسجم تماماً مع أسلوب العمل. المشكلة الأخطر كانت عدم التنظيم. لكن هوغو بالرغم من تدقيقه الضخم، لم يشرف على التفاصيل، التي تتحكم بشكل كلي في حواراتنا وتمنح الإيقاع للعمل. تلف موجة هوغو على العمل من البداية إلى النهاية، تعطي صوتها. ويكون صوت هذه الموجة ظاهراً في كل مكان. كل واحد يعرفه. الأمر الرئيسي هو أن تلتقط الأذن صوت هذه الموجة.

ينبغي أن يكون جو الفيلم بأكمله مثل جو الغريغو من جهة، وغويا من جهة أخرى.

الخدم في مدريد من السود، لكن هذا يترافق مع وجود تلك الأناقة الفخمة المتميزة للشخصيات في 'جنازة دفن الكونت دو أورغاز'. عندما يظهر القلم الملكة وكاسيلدا، يسيطر غويا. يوجد لدى الملكة كلاب صيد في غرفتها. في الشوارع، وأثناء هروبها، تصبح الشوارع جدراناً، كتلاً من الظلال وضوء القمر.

إسبانيا تتهاوى، كل شيء ينهار. ينمو العشب بين حجارة الرصيف. 'الغوشيون'، ليسوا رجال بوليس بل الأنصار السياسيون. وفي القصر حالة لاتصدق من التهاون. الشيء الوحيد الذي لم يتم لمسه بعد هو الطقوس حول الملكة. للقصر الملكي في مدريد مظهر الفندق الضخم والفارغ بعد رحيل زبائنه بعد حصول احتلال. يمكن أن ترى هنا أو هناك قطعة فخمة من

الأثاث. لجو دافئ. تستطيع أن تسمع عبر النافذة عاصفة من موسيقى الغيتار. هذه هي إشبيلية، أو غرناطة، هذه هي مدريد. (ليس هناك شك عن نمط تاريخي معيّن. ما لدينا هنا هو إسبانيا وهمية من الحركة الرومانسية) .

مواقع التصوير لفيلم 'روي بلاس' ستكون في خشب مخرّم متشابك في منصات إعدام ونعوش التابوت، بحيث تكشف الفراغ الذي أوجده المخمل الأسود.

بهذه لطريقة يمكن وصف الأفعال بدلاً من أن تكون واقعاً على الأرض، بينما لضوء الأبيض الصادر عن المصابيح التي تأخذ شكل القوس تنحت مواقع لتصوير إلى أشكال لها نفس الرسومات التي تنال إعجاب فيكتور هوغو .

(باريس، بول موريهين، ١٩٤٨)

العودة الأبدية

لفترة طويلة وأنا أبني حلماً أن آخذ موضوع تريستان وأيسولت لوضعه في بيئة من عصرنا الراهن. كان هناك عقبات لا يمكن التغلب عليها ضد هذه الفكرة في المسرح أو في كتاب. لكن، بما أني أعيش وسط العمل في معمل الخيال المدهش لصناعة السينما، أدركت أن الفيلم كان الوسيط الوحيد القادر على تحقيق التوازن بين ما هو حقيقي وغير الواقعي ذلك من أجل ترقية مستوى القصة المعاصرة إلى منزلة الأسطورة. وكان الفضل في ذلك يعود إلى الثقة التي أولاها لي 'أندريه بولفيه' وصداقتي مع جان ديلانوي حيث كان باستطاعتي أن أحاول وأحل المشكلة.

في الواقع، في الفيلم، تكون أهمية لنص قليلة. من المهم جعل هذا النص غير مرئي. إن تفوق العين على الأذن يعني أن على الشاعر أن يحكي القصة في صمت وأن يضع الصور معاً.

ماذا كان سيحل بي من دون ديلانوي، الذي أراد أن يحصل على نفس طول موجتي وطلب مني أن أنضم إليه في تقطيع وتنسيق المادة الفيلمية، أو بدون' روجيه هوبير'، الذي صور الفيلم من خلال عيوني وقلبي؟

أود أن أغتنم فرصة هذه الأسطر القليلة لكي أشكر المؤسسة والممثلين، وجورج أوريك، الذي موسيقاه الرائعة قد قطعت الخيط الأخير الذي كان ما يزال يحملنا على الأرض، ومن مصمم الموقع إلى أصغر الفنيين سناً، إلى كل فريق العمل الذي لا مثيل له لفيلم العودة الأبدية.

(جريدة السمات، رقم ١، ٥ تشرين الثاني، ١٩٤٣)

لقد استمتعت جداً ببعض المقالات التي نشرت في لندن والتي تتهم فيلم 'العودة الأبدية' بأنه مستوحى من الإلهام الألماني ذلك لأن أبطاله من اللون الأشقر، لكن أنا أعتقد أن ذلك بسبب أوبرا فاغنر. رغم ذلك، يمكن القول إن العمل الذي أعيدت صياغته في العودة الأبدية هو عمل يعود بنفس القدر إلى انكلترا بنفس النسبة التي يعود فيها إلى فرنسا. تمخر ايسولت في نهر التايمز للانضمام إلى تريستان المحتضر. وإذن يمكن أن لا نتخيل أيسولت وتريستان كما السمراوات أكثر ما نستطيع أن نتخيل كارمن باعتبارها شقراء.

أنا أنتمي إلى الجيل الذي حارب ضد مدرسة فاغنر. يسرني القول إني وصلت الآن إلى ذلك العمر الذي يلقي فيه المرء سلاحه. تركت نفسي محمولا بعيداً على موجات فاغنر وسمحت لسحره بالعمل. لذلك لم يكن ذلك يعني الوقوف ضد المصطلح الألماني، ولكن بصرف النظر عن احترامي لعمله الذي لم أستخدمه.

يوجد عدد قليل جداً من القصص العظيمة عن الحب التي ينتصر فيها العاشقان. وتريستان هو نموذج. أردت أن أنسق وأحقق التوازن في أسطورة، الأكثر شهرة بين الأساطير، مترافقة مع إيقاع عصرنا، وإثباتاً أنه بالإمكان ترجمة رواية نيتشه.

'العودة الأبدية' من خلال تكرار على مر القرون من المصادفات، والمفاجآت، والمعوقات، والأحلام التي تضع الإطار لمحور قصة، قصة ربما يسترجعها أشخاص آخرون مرة ثانية بدون حتى تحقيق ذلك.

ما زلت مستمراً في القول والتكرار: أنا لست معنياً بفانتازيا الخيل والشعر. هما يجب أن يأخذاني بالكمين. خط سير رحلتي لا يسمح لهما بالعبور. أنا أعتقد أن هذه البقعة المظللة أو تلك هي أكثر عرضة من بقعة أخرى لإخفائهما، فأنا خداع، لأنه يحدث أن طريقاً مفتوحاً في الشمس الساطعة يقدم في غالب الأحيان أفضل غطاء لكليهما.

لهذا السبب مثلما أنا تواق لكي أعيش مع عائلة 'الجميلة' تماماً كما في 'قلعة الوحش' (في فيلم الحسناء والوحش). ولهذا فإن مظهر أو أسلوب ما هو رائع وخيالي هو أكثر أهمية بالنسبة لي من الروعة نفسها.

ولهذا السبب من بين أشياء أخرى، فإن حادث الكراسي الحمالة في الفناء، هو أمر ليس له علاقة أو صلة بالفانتازيا، وهو في رأيي أكثر معنى ودلالة من أي خدعة في القلعة.

في فيلم دم الشاعر، أزعج الدم الذي يتدفق عبر الفيلم بعض النقاد. هم يتساءلون ما هي النقطة، في أن يكون مثيراً للاشمئزاز وفي صدمنا عن عمد؟ يجبرنا الدم المتدفق على الابتعاد ويمنعنا من التمتع بما هو أصلي ومخترع – بهذا، هم يقصدون المرور من خلال المرآة، التمثال المتحرك والقلب النابض. ولكن، أنا أسألكم، ما هي الصلة بين كل واحدة من هذه الهزات التي توقظ النقاد، ما عدا مشهد الدم المتدفق الذي يعطي لفيلمي عنوانه؟ هم يحسون بالمطبات فقط. هذا الذي يثيرهم، يجعلهم يتململون ويرسلهم من مكان إلى آخر ومن رأي إلى آخر.

في فيلم 'العودة الأبدية' تبدو قلعة العشاق بالنسبة للنقاد مكاناً مناسباً للشعر، لكن 'المحطة' الأخ والأخت، غير مناسبين له: هم يسخرون منه. إن

في هذا الأمر حماقة غريبة لأنه بلاتحديد في 'المحطة' يكون فعل الشعر في أحسن أحواله.

في الواقع، في فهم لتخلي عن أخ وأخت، في فطرتهما وإن جاز التعبير سوء فهم لعضوية للنعمة، فإنك تكون على اتصال مباشر مع الشعر وأنا أصبح قريباً من الأسرار الرهيبة للحب .

أمّا فيما يتعلق بصناعة السينما، فأعتقد أن التطور في روح صناعة السينما ليس مرتبطاً بتطور الآلات المستخدمة فيها. على العكس من ذلك، يبدو أن لثروة والبساطة ساهمتا في تراجع وحرمان أعمال درامية، وإنها بطريقة ما أطفأتا قدراتها في لتنويم المغناطيسي.

هذا هو أملنا الأخير في الدولة حيث تفشل الكهرباء وتتقطع، لا يمكن الوثوق أو الاعتماد على أضواء الإنارة، وبينما يبدو كل من الميكرفون والمعدات مثل قطار قديم. يجب أن يعمل خيالنا وخيال الفنيين، الذي هو خيال رائع، للتعويض عن النقائص في المواد. يجبرنا مثل هذا الوضع أن نعمل بجهد كبير ويحرمنا من أي فرصة للكسل.

في الواقع، سوف أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، صناعة السينما، وبسبب العائدات المباشرة والفورية التي تحتاجها، سوف تصبح شيئاً قشيئاً مثل دور النشر الكبيرة التي تهبط إلى مستوى أن تطلب من المؤلفين المرتبطين بها أن يكتبوا الروايات التي تريد بيعها.

لهذا السبب أنا عائد إلى فيلم ١٦ مم، إنه سلاح أمثل يستطيع لشاعر بواسطته أن يفتش عن الجمال وحيداً، حراً وهو يحمل آلة تصويره (وكأنها طلقة بندقية) على كتفه .

تناقض(تقدم أمريكا بعض الأمثلة الاستثنائية على واحدة من هذه التناقضات) سوف يجعل هذه الأعمال البسيطة في متناول الجميع.

أنا شخصياً أنجزت فيلماً من هذا النوع في حديقتي. في هذا الفيلم أعدت اكتشاف التطرف والحرية المطلقة لفترة شبابي، عندما لم أكن أعرف أي شيء عن المهنة واخترعتها لخدمة أهدافي الخاصة .

فيما بيننا، أنا أفضّل وسيلة التعبير هذه، أكثر من المشاريع الضخمة التي تثقل كاهلنا بتلك المسؤوليات التي لا نهاية لها واستخدام عدد كبير من الناس. إضافة إلى عملنا الرسمي، يجب أن نؤدي أيضاً تلك الأعمال الهامشية، هذه الأعمال السرية، التي هي على الدوام الثروة المخبأة لبلدنا. ثروة تظهر أمجادها في رامبو .

قمت فقط بممارسة رقابة ونيّة على فيلم "العودة الأبدية". كان ديلانوي يوجهني في ذلك. أنا أشكر كل فريق العمل، ومادلين سولون، لتي اخترعت لها تسريحة شعر دون علمي أن فيرونيكا ليك كانت قد اخترعت نفس التسريحة، في نفس الوقت في هوليوود، وجان ماريه، الذي يصل في البكرة الأخيرة إلى أعظم المرتفعات التي يمكن أن يطمح لها ممثل .

تبلغ صناعة لسينما الخمسين من العمر. وهذا عمر صغير جداً لحصول إلهام. ما تزال هذه الصناعة في خطواتها الأولى. وهي في رأيي، في الطريق لكي تصبح فناً كاملاً بامتياز، ومسرحاً شعبياً لا يغيب عنه أي شيء: موسيقى، رقص، مفردات وكلمات، أقنعة يونانية. همسات تستطيع سماعها لمئات من الآذان إضافة إلى كل شيء يذهب لتعويض الدراما. لكن إن أريد لهذه الأشياء أن تستخدم بشكل صحيح، فمن الضروري بلنسبة للمؤلفين ليس فقط عدم التقليل من شأنها بل أيضاً تكريس أنفسهم لها، جسداً وروحاً.

سوف يذهب إلى زوال كل من الورق، والفيلم والأرض غير المريحة التي نعيش عليها. وينبغي على الكبرياء الإنساني أن يتذكر هذا، ونحن لاينبغي أن نكون خائفين من التعبير عن أنفسنا من خلال لصور، على أسس أن الصور أقل متانة وتحملاً من الكلمة المكتوبة. لا شيء أطول عمراً أفضل من فيلم جيد .

أميـرة كليـف

قصة مدام دي لافاييت هي ببساطة الانغماس في النقاء. كان من الصعب الحصول على جيل شاب متحرر جداً لكي يقبل بهذا. الحريّة المفرطة، وعدم إمكانية العصيان، والتعب الناجم عن ذلك، ربما كل ذلك يمكنهم من فهم السلوك الغريب لامرأة تطلب من زوجها أن يدافع عنها ضد اندفاعات خفقان قلبها.

بغض النظر عن بعض الحريات التي كانت ضرورية لترجمة العقدة لفيلم طويل بالأبيض والأسود، فقد احتفظنا بنوعية الأسلوب النشيط الذي استخدمته الروائية، ذلك بالمقارنة مع ما كان رائجاً في عصرها. أملنا أن النبل في الروح والسلوك الأخلاقي للشخصيات، لتي تتوافق مع هذا النوع من الدروع الفخمة التي تقدمها، سوف يحمل الجمهور عبر العصور إلى الوراء، والى نفس النوع من النداء، ربما، كما نستمتع بمشهد اكتشاف عوالم بعيدة وغير معروفة .

أنا أهنئ جان ديلانوي لأنه بدلاً من أن يلبس الحاضر في أثوب الماضي، فقد أعطى معنى معاصراً إلى وقت ميّت. وقت غريب عن زمننا الراهن غربة الحيوانات والنباتات عن لنجوم.

(سينما ما قبل المشهد، رقم ٣، ١٥ نيسان، ١٩٦١)

IV مقتطفات غير منشورة

أورفيه

إن مقاهي الشعراء التي هي عبارة عن أماكن نزهة للكتاب الشبان ولاستضافة الفنانين للفنانين والمتحذلقين الذين مشاعرهم بالنسبة لأورفيه هي مزيج من الإعجاب والغيرة.

أورفيه هو الشاعر الرسمي الذي رفعته الشهرة إلى درجة التقديس. لفت انتباهه في ذات يوم امرأة أنيقة جداً، تمت الإشارة إليها على أنها الأميرة. لكن تنشب مشاجرة بين بعض الشبان وبين سيغيست، وهو شاعر سكران جدا تحاول الأميرة أن تخلصه دون جدوى من هذه المعركة. وزاد الارتباك مع وصول الشرطة، ويجرح سيغيست وهو يحاول الفرار، من قبل اثنين من سائقي الدراجات النارية، كانا في مهمة في الساحة.

تصرخ الأميرة عبر الساحة منادية على أورفيه، وتطلب منه أن يرافقها إلى المستشفى إلى حيث تأخذ الشاب لكي يكون شاهداً على ما حدث. لكن في الطريق، يلاحظ أورفيه أن الشاب قد توفي وأن السيارة قد غادرت البلدة. يتمكن راكبو الدراجات النارية من اللحاق بالسيارة التي تتوقف أمام شاليه على قمة هضبة. يتبع أورفيوس الأميرة ويصاب بالدهشة وهو يراها وقد أنعشت سيغيست وتقوده من خلال المرآة في الغرفة التي كانا قد دخلاها، ثم تختفي بعد ذلك. يسرع أورفيه الخطى اقتفاء لأثرهما، لكنه يرتطم بالزجاج ويقع على الأرض.

وعندما يستعيد وعيه ويعود إلى حواسه، يجد نفسه وحيداً على الهضبة المهجورة. لقد اختفت الشاليه. هيرتابيز، سائق الأميرة – الذي يمثل لا شيء آخر عدا الموت – وهو يأخذ غفوة في السيارة. يأخذ أورفيوس إلى منزله عائداً بالسيارة، حيث أن زوجته يوريدس كانت قلقة بسبب غيابه وبسبب الإشاعات بأن أورفيه وراء اختفاء سيغيست الذي لم يستطع أحد العثور عليه بعد الحادثة في المقهى.

لكن أورفيه مشغول بالأحداث الغريبة التي كان قد شهدها وبأفكار بشأن الأميرة. لقد أهمل يوريديس لكي يستمع إلى رسائل على الراديو بشأن سيارة هيرتابيز الذي يحاول بفارغ الصبر كشف خيوطها.

بأمر من مفوض الشرطة لتقديم نفسه للرد على لتهم الموجهة ضده يلتقي أورفيه الأميرة ولكن محاولاته للوصول إليها كانت دون جدوى. هو لايعرف أنه في كل مساء تخرج الأميرة من المرآة في غرفته وتقترب منه.. يوريديس، زوجته، تنتظر مولوداً. يحملها اليأس بسبب هجر زوجها لها أن تذهب وتشارك حزنها مع صديقات سابقات لها من الباخوسيات، إحدى كاهنات باخوس (إله الخمر) أو عابداته، اللواتي يكرهن أورفيه.

ولكن في طريقها إلى لصديقات يتم ضرب المرأة الشابة من قبل سائقي الدراجات النارية، سائقي الموت، ويتم حملها بدورها إلى العالم الغامض المجهول.

بعد أن تم إبلاغه بما قد حدث من قبل هيرتابيز، يتخلى أورفيه في النهاية عن الاستماع إلى الرسائل– التي كان سيغيست يرسلها – من أجل اللحاق بهيرتابيز إلى عالم الموت وذلك بمساعدة القفازات التي هي عبارة عن علبة في لوحة أجهزة القياس في السيارة، والتي تمكنه أن يعبر من خلال المرايا. بهذه الطريقة، يمرون عبر منطقة مقفرة ويصلون أخيراً القصر حيث تحاكم المحكمة العليا الموت، الذي اعتبر مذنباً لأنه تصرّف من دون أن يتلقى

أوامر. وهنا يتم الكشف عن كل الأسرار: حب الأميرة لأورفيه، والحب الذي يشعر به هيرتابيز، من دون معرفة منه، تجاه يوريديس.

ويسمح لأورفيه أن يسترجع زوجته ويعود بها ولكن بشرط أن لا تنظر إليه أبداً مرة ثانية. سوف يساعدهم هيرتابيز على التقيد بهذا البند: وفهموا في الحال كم سيكون هذا صعباً. وبسبب شعورها بأنها لن تستطيع أبداً أن تستعيد حب أورفيه، تحاول يوريديس أن تموت للمرة الثانية ذلك بأن تجبر زوجها إلى النظر إليها. وتنجح في أن تفعل ذلك في النهاية وتختفي إلى الأبد.

تقريباً في نفس اللحظة، يندفع كل من الشعراء والباخوسيات إلى منزل الشاعر، وما زالوا يتهمونه بأنه هو من حمل صديقهم سيغيست بعيداً. يجادل هيرتابيز في الدفاع عن أورفيه، ولكن تنطلق رصاصة ويسقط الشاب، مقتولاً على الفور. آخذين مكان رجال الشرطة الذين وصلوا إلى موقع الحادث، يساعد سائقي دراجات الموت لنارية هيرتابيز لكي يأخذ أورفيه إلى سيارة الأميرة.

ينتظرهم الموت وسيغيست في المنطقة المتوسطة. لكن، مضحيّة بحبها لمن هو حي، تأمر الأميرة مساعديها، هيرتابيز وسيغيست، أن يعيدا أورفيه مجدداً إلى الحياة ليكون إلى جانب يوريديس.

حادثة من حياة كوريولان : أو "من البديهي"

لم يكن النظام الإقطاعي قد اكتسب شكله النهائي في عام ١٢٩٢. خلف الكواليس، انخرطت طبقة النبلاء الحديثة العهد في لنظام الإقطاعي في صراع ضد طبقة النبلاء في البلاط الملكي. وتدعى الحروب الواقعة بين الطرفين ' حروب الأمراء'، وقد أضرت الناس ولكن دون أن تسهم في إثراء النبلاء. سوف نحاول أن نقدم واحدة من هذه الحروب للجمهور، ونشير إلى أن الشخصيات خيالية وليس لها أي علاقة بالواقع التاريخي، باستثناء شخصية كوريولان – من البديهي.

كوريولان

يستطيع كوريولان الهرب، ذلك بعد أن وقع أسيراً في سجون تيكاليميت، ضمن حيازة عالم عائلة بوبوف الشهيرة.

في قلعته في تيكاليميت يجري الكونت بوبوف استشاراته من أجل صيد طائر النسر، وهو يفعل هذا تحت حراسة كلابه الزلاجة، التي تسير بجر الزلاجات.

تفوق الرفاهية التي كانت سائدة أثناء تلك الأزمنة الإقطاعية تصور الخيال الإنساني. من لمعروف أن عدد أفراد الخدم لا يحصى. لم يكن أي واحد من هؤلاء النبلاء العظام ليكلف نفسه، حتى لقلب صفحة من كتاب، أو أن يبلّ إصبعه بلسانه.

أخطأ الكونت في وضع نظارته. نادى على خادمه، ظن الخادم أن النداء من أجل خدمة اللسان. وقد كان مخطئا في ذلك. وبغضب مجنون يضرب بوبوف الخادم ضربة موجعة. كان غضب بوبوف يبعث على الخوف.

لكنه استعاد هدوءه وبدأ يتفحص لسماء. إنه يبحث عن النسور.

كوريولان وقد أصبح حراً طليقاً، ينتقم من أحد خصومه.

في هذه الأثناء ينطلق الكونت بوبوف لتعقب وصيد النسور.

ومعتقداً أن يرى واحداً من هذه النسور، يطلق النار. ويا للسماء! يسقط كلب صغير عند قدميه.

ويندب الكونت بوبوف الذي يحب الكلاب ما حصل.

يسمع كوريولان صراخه. يتوقف عن ضرب خصمه بالسُّوط ويركض باتجاه صوت الصراخ والرثاء. (إن عدوه ينزف دماً. إنها رصاصة صامتة).

يسمع بوبوف ضوضاء مريبة. هو يصغي، ولكنه عندما ينظر، يصبح الرجل امرأة شابة.

يخرج كوريولان من بين الأدغال. يرى الكونت. تحولت الفتاة الشابة إلى عدوه.

يقترب، مستفيداً من الرعب والدهشة اللذين أصابا الكونت، يستولي على عدوه الميت من الكونت ثم يختفي.

يراقبه الكونت وهو يغادر، إنه مذهول.

وبينما هو يختطف عدوه، يصبح الرجل مرة ثانية امرأة شابة، يسرع كوريولان ويلقيها على مرج من العشب.

إنه مرج عشبي مخصص للعبة الكروكي، وهي لعبة بالكرات الخشبية. يهدده اللاعبون الغاضبون. يصاب كوريولان الشجاع بالخوف وترعبه أسلحتهم غير المعروفة. ويهرب بذاته لينجو بجلده .

يستهدف أحد اللاعبين رأس المرأة لشابة بإحدى كرته. يندفع اللاعبون إلى الأمام ويربطون المرأة بأطواق كرات الكروكي الخشبية.

يا للرعب! تتحول المرأة الشابة مرة ثانية إلى عدو كوريولان .

يمسك أحد للاعبين بعدو كوريولان من الرأس وينخلع الرأس بين يديه من مكانه.

يراقب للاعبون الفزعون ما يحدث.

لقد عاد الكونت بوبوف ثانية إلى الصيد. وفي طريقه للبحث عن النسور، يرى فجأة المرأة الشابة وعدو كوريولان وهما يتعانقان أمام نافذة منزل بيليف.

يطلق النار.

يسقط عدو كوريولان من لنافذة. يتجذر الكونت في لبقعة التي يقف عليها.

تخرج المرأة الشابة من المنزل ممتلئة بالدموع، تلقي بنفسها على جسد عدو كوريولان وتغطيه بقبلاتها .

الكونت على وشك الفرار، لكن كوريو لان يناديه ويلمس له على الكتف. ويتحجر الكونت من الرعب. يديره كوريولان، ينتزع قبعته ولحيته، اللتين ترمزان إلى قوته. بعد ذلك يضع حبلاً على عنقه. يموت الكونت المهزوم.

لا حظ

أنوي أن أصنع فيلماً يستهدف جمهوراً دولياً واسع النطاق.

طريقتي من أجل تحقيق ذلك ستكون في استخدام الخدع: بما يعني القول. يجب أن تخلق كل صورة فكرة كاملة وخلاقة تقود إلى الفكرة التالية.

وفيما يلي خلاصة الموضوع:

يخرج بحار شاب متبجح من السجن في كالفي ويرفض وجود راشيل، فتاة يافعة في سن محيرة كان من المفروض أن تلحق به عندما أطلق سراحه. يعود إلى بلدته الصغيرة في المحافظة حيث يعيش مع أمّه وأخته، أخوه وابنة عمه التي تربطها به قصة حب (بالرغم من أنها تعرف كل شيء عنه) وتريد أن تتزوج به. ابنة العم هذه رفضت عرضاً للزواج من صحفي كان قد بدأ مهنته في المحافظة ثم ما لبث أن صنع اسماً لنفسه في فرنسا حديثاً.

أصبح يطلق عليه اسم "لا حظ" بوشم مرسوم على صدره، يجد عملاً في محل للطابعات ويحلم بأنه رجل العصابات الذي يفتخر بأنه كان في كورسيكا، وأنه تفاخر بأنه كان في البحرية بينما كان يقضي وقته في كورسيكا.

كان يتلقى رسالة تلو الأخرى من راشيل. وأحرق جميع هذه الرسائل. وصلت إليه في إحدى الليالي بعد أن أعلنت أنها في طريقها إليه. ينتظرها "لاحظ" قرب المحطة. إنه مصدوم بملابسها المبهرجة وماكياجها الصارخ وفكرة أن الناس سوف ترميهما بالتعليقات.

يدعوها لمناقشة الأمور في مكان عمله في المطبع فلقد كانت المفاتيح لديه. يحتد النقاش بينهما إلى نقطة أنه يقوم بضربها ومن ثم يقتلها بدون قصد بوجود كومة من البراهين على ذلك. يجرها إلى الخارج. يسندها إلى حائط البريد. يشعر بالإغماء ويميل على ملصق قديم مقشر. يترك طبعة يده المليئة بالدم وفي منتصفها أحمر شفاه ضحيّته الذي كان قد أبقاه على يده بعد أن أسكتها خلال عراكهما.

يعود إلى المنزل، يذهب إلى الفراش، في صباح اليوم التالي، وهو ثمل بالنصر وسكران بفكرة أن يصبح' مشهوراً'، ولكي يدهش عائلته، والبلدة الصغيرة والعالم، يذهب إلى مركز الشرطة لتسليم نفسه.

كان ثلاثة قتلة زائفين قد سلموا أنفسهم للتو، وهم يتصرفون طبقاً لنمط السلوك المألوف للمجرمين الزائفين. يرفض رجال البوليس أن يصدقوه، خاصة وأنه معروف بأنه متبجح ومصاب بجنون العظمة وأيضا لأنه بالغ في وصف الجريمة، قائلاً إنه ارتكب الجريمة بواسطة سكين.

(واحدة من السمات الأكثر لفتاً للفيلم هو أن المشاهد الحقيقية، وتلك التي تم وصفها، أو الأكاذيب، سيتم رؤيتها وتصويرها من زوايا مختلفة) .

في المنزل، يعيد التأكيد على أنه مذنب. يرفض أهله أن يصدقوه. يذهب إلى الاعتراف في الكنيسة، إلى سر كرسي الاعتراف، الخ.

يغيظه الناس عندما يطلقون عليه اسم 'القاتل'. يقتفي أثر الجريمة كل مساء ويقف أمام المخازن والمحلات في نفس الوقت الذي ارتكبت فيه الجريمة.

في أحد الأيام وهو واهن ومتعب، يذهب للسباحة في النهر. وعندما يهم بالخروج يجد نفسه في مواجهة مع رجل شاب يجلس على ضفة النهر. يرى الرجل 'لاحظ' وهو يخرج من الماء. إنه صحفي، أرسل لكي يكتب تقريراً من قبل جريدة.

رأى لصحفي الملصق، مزقه ثم أخذه بعيداً. يهذي "لاحظٌ" بالقول إنه يخبر الصحفي وإن الدليل أصبح بين يديه !، وأخيراً سيتم تصديقه وسوف يتم توجيه الاتهام إليه بشكل مناسب. لكنه على خطأ لأن الصحفي سينقذه رغماً عنه. هو لا يريد أي شخص أن يقول إنه أدار له ظهره قط لكي يتخلص من غريم منافس. يحميه لصحفي من أجل إجباره أن يجعل لفتاة سعيدة. ما هذا الغريم المنافس ؟ هو يحب جريمته فقط. هو يحب فقط تلك الساعة من حياته عندما ارتكب الجريمة.

سيكون الفيلم مصنوعاً من ألف عقبة تمنع من إلقاء القبض عليه ورفضه للسعادة. ذلك لا يعنيه. هو يريد فقط إلقاء القبض عليه. وهل ذلك عن طريق الأم، الأخت، الأخ، الخطيبة ... الخ.

سوف يقع في غدر أخيه، نموذج وضيع يغار من الدور الذي قدمه إيحاء الصحفي لأخيه عند زيارته لمنزلهما.

يعتقد الصحفي أن "لا حظٌ" سرق الدليل منه. لكن الأخ هو من يفعل ذلك. يسابق لكي يلحق به. بعد فوات الأوان، وفي ذلك المساء الأخير يعيد تتبع محطات ما حدث ويعترف لموس توسلت له أن يبقى هادئاً. يصل في ساعة وقوع الجريمة أمام المحل.. في نفس اللحظة، تمسك ابنة العم الشابة يده لتجره بعيداً من هناك، وتوضع أيادي رجال الشرطة على كتفيه. يطلب منهم أن يمنحوه لحظة ليبقى مع نفسه. إنه يريد أن يستمتع بالنصر، لقد جرّب الحب أخيراً. إنه حرّ. يجد سلامه الخاص به. إنه ذلك السلام الذي يخص "لاحظٌ". هذا هو ذروة حلمه. ترتبط كل من لفتاة ولصحفي سوية بالقدر. لقد أحبت الفتاة خيالاً شبحاً. كل منهما سيرى قدره الخاص به.

من لمستحيل أن تتم رواية فيلم مثل هذا دون عملية المونتاج والتنسيق في غرفة "المونتاج". ومثل هذا الفيلم يوجد فقط من خلال التباين في الأكاذيب - ذلك بين الحظ واللا حظ - وكل العقبات لتي يعاني منها رجل مطارد - "الرجل الذي لا ينجح في أن يكون مطارداً" .

بداية الفيلم، في السجن، أمر مهم بالنسبة لي، إضافة إلى مشاهد الأم والأبناء في الفيلم، ومشاهد الاستجوابات التي قام بها رجال الشرطة، ومشهد السخرية من الرجل، الخ، مشاهد لم أتطرق إلى ذكرها في السياق.

(مطبوعات رقم ٧-٨، أيار، حزيران، تموز ١٩٥٠. بروكسل، نسخة "شاشة العالم")

ضوء الغاز: كوميديا هزلية

يؤدي شاب وفتاة رقصة روتينية. يقع الشاب في غرام امرأة الشابة. إنها شخصية مستحيلة، تدير ظهرها له ولا تتجاوب مع حبه لأنها تعتبره بسيطاً وذا طبيعة طيبة جداً. تحاول والدتها أن تقنعها بأن تتزوج من متعهد لحفلات الفن سيء الأخلاق، وهي ترفض الزواج من هذا الرجل بل وتحتقره.

أحد الأيام بعد أن أنهيا عرضهما الراقص، ينضم الشاب والفتاة إلى الجمهور لكي يشاهدا تمثيل الفقير المشهور. ينتاب الفتاة الفضول وتقوم بتمثيل مشهد. يدعوها الفقير أن تشارك وتلعب دوراً في تجربة. يطلب الرجل الشاب من الفقير أن ينومّها مغنطيسياً، أن يأمرها أن تكون لطيفة وناعمة حتى اليوم التالي. تتحداه الفتاة أن يفعل ذلك. يضعها الفقير في حالة الغيبوبة، ويرى الجمهور امرأة شابة هادئة ومتواضعة تنزل من على المسرح. طلب الفقير من الجمهور أن يعود في اليوم التالي عندما سيوقظها .

وفيما هو يغادر صالة الموسيقى، يقتل الفقير في حادث عندما تصدم سيارته ضوء الغاز الموجود عند نهاية الطريق الذي يؤدي إلى قاعة الموسيقى.

وهكذا يصبح من المستحيل استعادة الفتاة من غيبوبتها. يأتي الصحافيون لاستجلاء الأمر، ويأخذونها لزيارة الأطباء. يسخر الأطباء من الشاب الذي يشتكي لأن الفتاة أصبحت أكثر فتنة وسحراً. ومرة ثانية تحاول

الأم إقناعها للزواج من متعهد حفلات الفن الثري. صاغرة، قالت إنها توافق على الزواج. هناك مشاهد لها مع الرجل يجتاحها جنون الغضب الشديد وشيئاً فشيئاً تصبح عدوانية كما كانت. أصبحت شخصيتاهما معكوستين.

في مساء أحد الأيام تصطدم سيارتهما بضوء الغاز حيث قتل الفقير. تأتي الفتاة إلى المكان وتصدم الشاب، الذي يفعل نفس الشيء لها. كل منهما أصبح الآن ذا طبيعة سيئة .

أصبحت الحياة بينهما لا تطاق أبداً حتى إنه في مساء أحد الأيام، بعد شجار في السيارة، يقرر الشاب أن ينهي الوضع ويقود السيارة بشكل متعمد إلى نفس مكان مصباح الغاز.

يفقدان وعيهما في السيارة المحطمة .

يظهر على الشاشة طريق واسع والورود مفروشة على جانبيه، وهما يمشيان، هي ترتدي ثوب عروس وهو يرتدي معطفاً للصباح. يمشيان بعيداً، يداً بيد، ويصبحان أصغر فأصغر. وعندما يصبحان مجرد نقطة في البعيد، نسمع الأجراس، وصوتاً يصرخ بشكل مبهم غامض: 'أنا أعطيهما أسبوعين'.

تصبح الصورة متلبدة بالغيوم وتتحول إلى غرفة في مستشفى. الأسرة متجاورة. هو مستلق على سرير، وهي إلى جانبه، والطبيب يقول: 'أنا أعطيهما أسبوعين' – موجهاً كلامه إلى الأم التي تنتحب بالبكاء.

يستيقظان من التخدير. ومن تحت الضمادات، ينظر أحدهما إلى الآخر... يبتسمان ويمسك أحدهما يد الآخر.

مقتطفات غير منشورة

المدينة الملعونة

يتم طرد صبي من بلدة ريفية حيث يعيش لأنه تربى يتيما في كنف عائلة وعلى ما يبدو يسعى لكسب بعض سيطرته على الابنة في المنزل. ويتمرد في مواجهة العداء المتزايد لهذه الأسرة ضده، فيهرب ويعيش على السرقة والقيام بأعمال غريبة. ما يزال يفكر بالفتاة وكيف سينتقم منها. يخرج من الغابة التي تقع قرب البلدة ويختبئ في كوخ الحطّاب، حيث اعتاد في أحد الأوقات أن يلعب مع الفتاة ألعاب الغجر. هناك يلتقي مع بعض الأولاد من البلدة. هؤلاء هم صبيان من الكشافة يقيمون معسكراً لهم في الغابة. يفاجئهم بحضوره، ينال إعجابهم ويصبح القائد السري لعصابتهم. يدربهم على كره العائلات البخيلة والشريرة.

في البلدة، الموطن الأصلي، يبقون عيونهم مفتوحة، يشتمون بأنوفهم مايحدث ويعودون إليه بالتقارير. (يفكر بسافونارولا وأولاده الصغار).

في أحد الأيام يتم القبض على الأخ الصغير للفتاة وهو يقوم بالبحث في أشيائها. تستجوبه الفتاة وتعرف أن الصبي هو رئيس العصابة. تقرر أن تذهب بشكل سري لتعرف ماذا بشأنه. تقوم بفعل ذلك وتصبح وجهاً لوجه أمام ذلك الشخص الذي كان ممزقاً في السابق. لقد تحول إلى شاب وسيم. وبشكل عفوي وتلقائي تنجذب إليه وتبدأ بإحضار الطعام له، وتحاول إقناعه أن يغادر. لكن في نهاية المطاف، ينجح في إقناعها ببشاعة البلدة الصغيرة وأنها تضيع حياتها فيها ومن ثم يربحها ويعيدها إلى صفه.

وتدريجياً، تدرك الفتاة أنه متورط في قضية رسائل مجهولة، الخ.. هي تريد إنقاذ الصبي، تتوسل له أن يتخلى عن الانتقام. هو يقبل أن يترك الانتقام

مقابل أن تهرب معه. أبت قبول عرضه، بعد أن أرعبها احتمال وجود بلا جذور.

يهددها. تشجب عنفه، يتم إلقاء القبض عليه. فضيحة، ثم محاكمة. يتعامل معه سكان البلدة بازدراء ولؤم لدرجة أنها تعاطفت معه إلى درجة تدرك فيها أنها تحب الصبي وتريد أن تنقذه. (هو يعتقد أنه يكرهها). وهكذا تبدأ بلعب نفس اللعبة كما فعل هو، أي تجميع الأولاد في عصابة مع بعضهم بعضاً، وتنجح في الكشف عن عائلتين أو ثلاث عائلات.

يقودها ذلك إلى عائلتها التي أصابها الفزع مما يمكن أن يحصل. الحقيقة أن استمرار الرسائل خلال فترة سجنه .. الخ، ترفع بعض اللوم عنه. تبحث السلطات عن المذنب الحقيقي، أو المتواطئ معه، ويقودهم الأمر إلى الفتاة. تودع في السجن. تشكل المحاكمة وعلاقتهما في السجن القسم الأعظم من الفيلم. يتم إنقاذهما من قبل الأطفال الذين كان دليلهم إلى ذلك أن الناس اضطروا إلى إدراك حقيقة أن الاثنين كانا يتصرفان إلى جانب العدالة. يتم إطلاق سراحهما، وتجمهر حولهما حشد من سواد الناس من البلدة وجموع الأولاد الذين يريدون البقاء معهم لفعل الخير. يقومون بتأسيس منزل (إلى ما يشبه الجمعية الخيرية الحديثة)، وبوجود الأولاد يقومون بتشكيل نوع من معسكر للشباب تحت قيادة أبطالنا. يحدث الزواج محاطاً بالأولاد.

هذه هي خلاصة فيلم يتحدث عن الهمجية، عن حياة الغابة والبلدة الصغيرة، التي ترمز إلى انتصار الشباب النقي على الفساد. يجب أن يلعب الأولاد أيضاً دوراً رئيسياً.

سيتم استحضار ثلاث قصص فاضحة بين العائلات الرئيسية إلى هذا العمل الذي يتمتع بالنقاء الوحشي.

وكان الفضل لهذا الفيلم في أنه يحمل كل هذه المواضيع المعاصرة، مع عناصر من الحب العاطفي والمأساة البرجوازية. وفيه إشارة إلى رجال الأعمال من عائلات مدينة ليون.

فينوس من أبيل (عن قصة لميريميه)

يتم معالجة امرأة شابة أصابها القلق في مستشفى للأمراض النفسية بالقرب من بريينيان. يقابل الطبيب والدها في حديقة كبيرة. يحضر الطبيب إلى المكان في محاولة لكي يعرف من والدها سبب جنون مريضته. الوالد هو عالم الآثار ام. دو بويغاريغ. هي لا تفتأ أن تردد:' هي تحضنه، تحضنه بذراعيها '، وهي تحملق بغرابة مشيرة إلى شيء ما. لا يستطيع لطبيب أن يعبر عن الأمل في شفائها ما لم يعرف التفاصيل عن كل قصة غامضة. قصة تتحول بشكل تدريجي الى أسطورة. يتبادل ام. دو بويغاريغ الحديث مع الطبيب وهما جالسان على مقعد تقف وراءه قاعدة تمثال فارغ. 'هنا'، يقول ام. دو بويغاريغ، وهو ينقر على قاعدة التمثال بقصبة يحملها. 'هذا هو المكان حيث كانت'. 'لا تنزعج'، يقول الطبيب، حدثني عن ذلك... ويبدأ الفيلم.

يبدأ الفيلم في ولاية أم. دو. بيريهوراد، ليس ببعيد عن مقاطعة ام. دو. بويغاريغ. هناك منزل ثري وغير عادي. حديقة فخمة. (سوف تجري كل هذه الأحداث الرائعة في ضوء الشمس الساطع، مع وجود العدد القليل من الهطولات لمطرية القصيرة).

ابن أم. دي. بيريهوراد، جورج، هو شاعر لم يكتب أي شيء. غنه الشاعر الغافل عن كونه شاعراً، ووصفه كذلك يسبب له قلقاً عظيماً. بيت العائلة والحديقة، هما فقط بيت عائلة وحديقة لأمه وأبيه، لكنه يستطيع فقط رؤية الغموض خلفهم. تهب الريح في غالب الأحيان في أبيل'. تصطفق الأبواب، تتطاير النوافذ مفتوحة، ترفرف الستائر بقوة وتلتف حولك، يصدر الأثاث صريراً وتلامسك أغصان الأشجار وأنت تمشي بجانبها.

ينتاب جورج الاعتقاد بأنه مضطهد من قبل الكره الممارس عليه من الأشياء المحيطة به. كل شيء يسبب له القلق والرعب. مصدر راحته الوحيد هو جارته، جولي دو. بويغاريغ، ابنة عالم الآثار، التي يحبها، وهي تحبه

ويلتقي معها سراً على الطريق في الخارج لأن والده يكره بويغاريغ ويحتقره لأنه يرى فيه من يخسر أمواله في البحث وعمليات حفر لا طائل لها ولا جدوى منها. لذلك لا يجرؤ جورج أن يتحدث بشأن جولي أو عن حبه في المنزل.

تملك عائلة بيريهوراد ملعب تنس، يفخر به أم. و. بيريهوراد جداً، هو يريد أن يزينه بمدرج مبني على طراز أثري. بدأ العمل في البناء وهو يقوم بإدارته. يقوم العمال بأعمال الحفر والجرف. وأثناء العمل، تضرب مجرفة أحد العمال (جان كول) شيئاً ما، ويصدر عن ذلك ضوضاء مثل صوت الجرس. يتم اكتشاف تمثال. يصبح أم. دو. بيريهوراد مفعماً بالبهجة من فكر تسجيل إنجاز على جاره ويصيح: 'إنها تحفة، إنها تحفة!'. بعناية كبيرة. يستخرجون يداً سوداء وساعداً. ينتاب الفزع كل من جورج والعمال. يقول لهم أم. دو. بيريهوراد بأنهم حمقى ويرفع المجرفة بذاته. يتم استخراج فينوس آلهة الجمال. ينقلب تمثال فينوس ويكسر ساق جان كول. الحادث الأول. التمثال. تمثال رائع لفينوس مصنوع من النحاس، تمثال أسود لامع، مغطى بالعشب، الأشنيّات، قالب رمادي، عينها المصنوعة من مادة الميناء مفتوحة بشكل عريض،مع نظرة خبيثة على وجهها، تحمل ملابسها المطوية بيد وتعزف على آلة المورا الموسيقية باليد الأخرى – أصابعها (الإبهام وأول إصبعين) مرفوعة. وضعيتها مشابهة لوضعية لاعب المورا المعروف باسم جرمنيكس.

وما يزال يعزف على آلة المورا في إيطاليا. على العازف أن يعرف بسرعة عدد الأصابع التي يشير فيها اللاعب الآخر عندما يبسط يده أو يمدها.

تنتشر الأخبار عن اللقى الأثرية المكتشفة بسرعة. لا يستطيع ام. دو. بويغاريغ أن يضبط نفسه. تأكله الغيرة. يجب أن يرى المحبوب : هذا هو الاسم الذي ينادي به كل شخص فينوس. المحبوب، المحبوب!. في جميع

أنحاء روسيللون يتحدثون بخوف عن المعبود. يرسم العمال إشارة الصليب على أنفسهم. فينوس كسرت ساق جان كول !

يلقي أم. دو. بيريهوراد محاضرة على زوجته وابنته. لقد عثر على كنز! رجل واحد فقط سوف يدرك أهمية هذا الكنز: إنه أم. دو. بويغاريغ. يختفي الكره ويحل محله الفخر والرغبة بالتباهي بفينوس. يعانق أم. دي. بيريهوراد جاره بويغاريغ. يذهب لإحضاره ومن ثم أخذه إلى الحديقة. وبينما جورج وجولي مختبئان معاً، يريه التمثال، الموضوع على القاعدة الحجرية التي كانت في السابق مشغولة بنباتات بلاستيكية. يندهش بويغاريغ. إن التمثال عبارة عن حجر كريم من الفن الروماني. عدسة مكبرة. الاختبار. النقوش. جدل ونقاش بين الرجلين. واحدة من هذه النقوش تقول:' احذر من ذاك الذي يحبك '، بينما نقش آخر يقول: 'احذر إن كانت هي تحبك'. يناقش الرجلان لعبة المورا. يوجد على ذراع فينوس اثر لسوار مع كلمة توربول Turbul. وبقية الكلمات ممحوة. معنى كلمة توربول إما فينوس التي تسبب الاضطراب ، الهياج – أو بداية لاسم مكان.

لقد نسي الرجلان الطاعنان في السن عداواتهما طويلة الأمد. وهما مشغولان جداً ومسروران جداً أيضاً بمشكلة فينوس.

بهذه الطريقة، أصبحت عائلة بويغاريغ مرحباً بها في منزل عائلة بيريهوراد. عند المساء، وجد كل من جولي وجورج نفسيهما على المقعد بالقرب من قاعدة التمثال، والتمثال يميل إلى الأمام فوقهما برأسه القاسي الصغير، الأسود اللون. يقومان في بعض الأحيان بتسلية نفسيهما بأن يلعبا المورا. ذات مساء ، يقسم كل من جورج وجولي أن يتزوجا بالرغم عن عائلتيهما. في تلك المساء، يتبادلان القبلات والعناق. وبينما هما يسيران بعيداً، يدير التمثال رأسه ببطء ويبدو وكأنه يتبعهما بعينيه. (في اليوم السابق وقعت قطرة المطر على جولي). كانت تمطر. سقط الماء من بين أصابع

التمثال. يحدث الاعتراف بحبهما أمام الوالدين. يستشيط بيريهوراد غضباً. بالطبع! فقد فتح بابه للخراب، أي لهذه العلاقة! شجار حاد بين الرجلين المسنين. "انتبه" يقول بويغاريغ له: "إن ابنك جورج الشاعر، الذي لم يكتب الشعر، وإن هو فعل ذلك وكتب، فلن يكون ما يكتبه جدياً. إن جولي تحبه. لنزوجهما. هو يحتاج إلى دعم حب سيأخذه بعيداً عن خيالاته، زوجة بسيطة. أولاد..." "ولكنك مفلس !" ابنتي تساوي ثروة، وهكذا يجب أن ننتظر. هذه نزوة عابرة، جورج لا يعرف ماذا يعني أن تكون واقعاً في الحب.

في أحد الأيام، في بربينيان، جورج موجود في "بلاتان " حيث يشاهد سيدة أنيقة تنزل الدرج. تتوقف. هي تحمل وشاحاً وثوبها. تشبه وقفتها وقفة التمثال. تضع سواراً عريضاً من الذهب (تلعب نفس الممثلة دور السيدة ودور التمثال). هو يتوقف أيضاً، وهو في حالة من الذهول. وتختفي عندما يحاول أن يتبعها.

عندما يعود إلى بيريهوراد، يكون جورج منشغل الذهن وينسى لقاءاته (مع جولي) تحت التمثال. يغلق على نفسه في غرفته. تجلس جولي وحدها على المقعد. جان كول، الذي شفيت رجله، وبدون أن يراها يقترب من ملعب التنس برفقة صديق ويرمي حجراً على التمثال. يحدث ذلك صوتاً مثل صوت الجرس، صوت يباغت جولي. تقف وتطلق صرخة. ثم صرخة أخرى. ارتد الحجر بعد أن أصاب التمثال وضرب رأس جان كول. جورج الذي كان واقفاً على شباك نافذته، نزل راكضاً. غضب جان كول. دموع جولي. شجار بين جورج ووالده. لم يكن القصد أن تكون فينوس في بيتهم. يثير الأب الشجار بينما يضحك بيريهوراد : "خذه" التمثال "إلى منزلي"، جولي : "أوه كلا!" تعتقد السيدة دو. بيريهوراد أن الأولاد و"كول" على صواب. يتخذ المحبوب موقفاً شريراً تجاههم. يستطيع أم. دو. بيريهوراد أن يفكر بشيء واحد فقط: لقد خاطروا بإلحاق الضرر في تحفة من الروائع. بالنسبة لبويغاريغ، أن يذهبوا ويحاولوا بشكل لطيف محي العلامة التي تركها الحجر على التمثال.

مزيد من اللقاءات مع لسيدة الغامضة في بريينيان. مرّة، ورأسها مطأطأ، تأتي قادمة من زاوية الشارع، مرّة أخرى، ورأسها مطأطأ، تختفي في مدخل، وفي مناسبة أخرى، هي تختفي تحت أنظار جورج، الذي حصل وأن رآها بالصدفة، لا يستطيع اكتشاف أين ذهبت. إنه يغرق في لمزيد والمزيد من الكآبة بينما جولي في حالة من اليأس.

في أحد الأيام في بريينيان، تكون المرأة الغامضة جالسة على مقعد في 'بلاتان'. لا يستطيع جورج أن يضبط نفسه أكثر ويصعد إليها. ترد على الأسئلة تماماً وبحرية. طلبت منه أن يجلس. تقول إنها تعرفه بشكل جيد بالشكل. إنها إيطالية وقد استأجرت عزبة كبيرة في منطقة 'بريد' أبعد من نهاية الطريق من بيريهوراد، بين 'أبيل' والبحر. تدعو جورج لزيارتها. وبعد ذلك تمشي بعيداً ثم تختفي.

على المقعد، يعترف جورج لجولي بهذه اللقاءات ويخبرها عن الإغراء الذي تبديه هذه السيدة الايطالية له. هو ليس واقعاً في الحب، لكنه انجذب إليها، جنّ بها، أصبح مفتوناً. ولذلك يريد أن يحصل الزواج بالسرعة الممكنة.

تأثرت جولي بصدقه، لذلك تخبر والدة جورج عن المرأة الايطالية وتطلب منها التعجيل بالزواج. سوف تتابع الأم الموضوع مع ام. دو. بيريهوراد. أصبح عندها ميول محبة وود تجاه جولي.

في هذه الأثناء يكون جورج قلقاً ويذهب إلى 'بريد'. إنها عزبة ضخمة وغريبة جداً. المنزل قديم جداً. غريب جداً ومن المستحيل فهمه من الخارج، هو يقع في غابة من أشجار كالبتوس، ونباتات الدفلى والشجيرات. جدول ماء يمر عبر حديقة كبيرة كالمنتزه تنفتح على مدى مزارع ضخمة من الكرمة، والخوخ، والطماطم والزهور. في البعيد، تستطيع أن تشعر بالبحر. يفتح باب المنتزه، يدخل إلى الداخل. يصعد إلى المنزل. لا يوجد أحد. يبحث عن

الباب، يفتحه ويذهب إلى داخل الغرف التي تكون باردة ومظلمة مثل الأقبية. أخيراً، يفتح باباً صغيراً ويكتشف غرفة رسم مظلمة حيث كانت تجلس المرأة الايطالية. ' تعال وادخل'، تقول ' كنت أنتظرك'. تأكل لتين وتعطيه بعضاً منه. هي تدردش بالحديث. تقول إن المنزل والحدائق تبعث في نفسها الكثير من البهجة والسرور إلى درجة أنها تفكر بشرائها. إنها أرملة. وهي شابة. وهي تودّ أن تلتقي رجلاً شاباً يحب هذه المزرعة كما تفعل هي ويساعدها على زراعة وإدارة هذه المزرعة. ومن تحت السوار الذي تلبسه تريه وشماً قديماً يحمل اسم توربول. تضحك. باختصار، إنها ساحرة الجمال، دلالة على أن الرجل الذي تبحث عنه هو جورج. يبدأ جورج بالهرب، يلاحقه ضحكها التهكمي. عندما يعود إلى بيريهوراد يتوسل إلى والده أن يساعده لكي ينجو من تعويذة شريرة وأن يسمح له بالزواج من جولي. ويوافق ام. دو. بيريهوراد على الزواج بعد التحذير الذي سمعه من السيدة دي. بيريهوراد وبويغاريغ. حفلة الخطوبة. سيحل الزواج في اليوم الثالث عشر من الشهر. يوم واحد قبل الزواج، في صباح اليوم الثاني عشر من الشهر يذهب جورج قرب' بريد' ولا يستطيع مقاومة الدخول. لا يستطيع فتح البوابة. يمشي حول المزرعة، ويتحدث مع الحارس الكبير في السن. يسأل إن كانت السيدة في الداخل. يخبره الخادم وهو مندهش، أن لا أحد يسكن في 'بريد' وأن أسياده مسافرون وأنهم لم يعطوا المكان إلى أي سيدة. يفقد جورج صوابه. يظن الحارس أن جورج مجنون. يدخله إلى المنزل ويثبت له أن كل شيء مغلف، الغبار يغطي المكان، الأبواب محكمة الإغلاق. ولا أحد يعيش هناك.

يندفع جورج، وهو مروع، عائداً إلى بيريهوراد، حيث كان يحاول كل من والده، ووالدته، وجولي وعالم الآثار إخراج المقاعد الجديدة، ومراقبة السكان المحليين وهم يلعبون التنس. يمزق جورج سترته، ويركض إلى داخل ملعب لتنس. يبدأ باللعب وكأنه يحارب. تحاول العائلة أن تهدئ من روعه. يتجاهلهم. هو يستنزف نفسه، يلعب دون توقف. يخطئ الكرة. يستشيط

غضباً. كل ذلك بسبب الخاتم الذي يلبسه، والذي يقف في طريقه، خاتم ضخم مؤلف من يدين متشابكتين أراد أن يقدمه إلى جولي كخاتم زواج – (وجدته جولي ثقيلا جداً وفضلت عليه خاتماً ذهبياً بسيطا). يأخذ الخاتم ويركض إلى الأعلى إلى فينوس ويضع الخاتم في إصبعها. بعد ذلك يقذف بنفسه في اللعب، يقفز، يضرب ويجهد نفسه بشكل متعمد. يتوسل إليه الجميع للكف عن ذلك والتوقف. لا يقبل ويقول لا. هو يلعب، يلعب، ثم يلعب! يلعب بتلك الطاقة العالية إلى درجة الإغماء. تركض جولي إلى الأمام. يأخذونه إلى المنزل، وهو شبه فاقد للإحساس. يتبادل الرجلان المسنان نظرة صامتة. تنتحب السيدة بيريهوراد، جولي ترعاه وتقوم على خدمته. هو ينتصب واقفاً. "يكفي، أنا لست مريضاً". ينفجر بالضحك. "دعونا نجهز أنفسنا للعيد". تهب عاصفة. لقد كانت هي تلك العاصفة التي جعلته متوتراً! إنه يكرهها. ينهمر وابل من المطر الغزير بشكل مفاجئ. فجأة، يتذكر أنه قد ترك خاتمه عند فينوس. تمنعه جولي من الخروج. تقول له إنه يستطيع أخذ الخاتم عندما تنتهي العاصفة. هي لم تحب الخاتم. ستكون سعيدة لو أنه ترك الخاتم حيث هو، وغداً يضع ذلك الخاتم الصغير البسيط المصنوع من الذهب في إصبعها.

في اليوم التالي، يوم جمعة (يوم فينوس كما يشير عالم الآثار)، كان هناك نشاط وازدحام استعداداً لحفلة العرس، حيث تتأهب العربات للذهاب إلى بريبنيان. هناك الشمس، والأثواب، وظلال الشمس، والبدلات الجديدة، وأكاليل الزهر.

في بريبنيان. حفلة العرس. خاتم الذهب البسيط. حالما يضع الخاتم في إصبع زوجته، يتذكر جورج الخاتم الذي كان قد تركه خلفه في بيريهوراد، وكان من الواضح أنه خلال القداس، كان يفكر فيه فقط. سيكون شهر العسل في بيريهوراد. إنها عودة بهيجة. جورج مشتت. يعترف بالقلق الذي يساوره لعالم الآثار الذي يسخر منه. تعود العاصفة مرة ثانية. عادوا ثانية في المطر. تقع حزمة من البرق بمكان ليس بعيداً عن الملجأ على الطريق حيث كانوا

ينتظرون المطر كي يتوقف. في بيريهوراد، كل شخص يتجه إلى المنزل لكي يغير ملابسه ويجفف نفسه. يشرب جورج زجاجة كبيرة من المشروبات الروحية ويصبح سكرانَ قليلاً، ويتصرف بشكل غريب أكثر فأكثر. هو ينسل خارجاً ويذهب للبحث عن خاتمه تحت المطر المنهمر. هي فينوس. يصل إليها دون إرادته. لكن قسمات وجهه تلتوي من الألم. لقد أغلقت فينوس أصابعها. وهو لا يستطيع أن ينتزع الخاتم ويأخذه.

يندفع عائداً إلى المنزل، ويستدير للنظر إلى التمثال. يتعثر، ويقع ويصبح مغطى بالوحل. ويظهر بهذه الحالة أمام العائلة، ولا يقول أي شيء لأي أحد، فقط يسحب عالم الآثار إلى الغابة. يتأتئ متلعثماً. هو يرتجف. يمسك ببويغاريغ متشبثاً، والذي هو قلق جداً بشأن وضعه. كل واحد منهما يسترق السمع عند الباب ، محاولاً أن يعرف ماذا يقال. هو يتحدث مع بويغاريغ بشأن الأصابع. يظن بويغاريغ أنه سكران. يريد جورج أن يسحبه إلى الخارج. يرفض بويغاريغ ويحاول أن يقنعه بأنه سكران وأنه تخيل أنه رأى الأصابع وهي منغلقة على بعضها سوية فقط. يسحبه إلى الطابق العلوي حيث غرفته. هناك يستلقي جورج وهو متشنج، وجهه إلى الأسفل وهو يروي قصة مربكة ومشوشة حول الخاتم والمنزل الفارغ في 'بريد'. وفي نفس الوقت يتحدث عن المرأة الايطالية وفينوس. يحاول بويغاريغ أن يهدئ من روعه ويتركه وحيداً. يقفل الباب. ينزل إلى الطابق الأرضي إلى الآخرين ويقول لا شيء: إن جورج مفعم بالسعادة أكثر من اللازم وقد شرب قليلاً زيادة عن اللزوم فقط. جولي تبكي. وتواسيها السيدة ام .دو. بيريهوراد. إنه احتفال: سوف يأخذ جورج قسطاً من الراحة. يجب أن تذهب جولي إلى غرفة العروسين، لتذهب إلى السرير وتنتظره. تأخذها إلى غرفتها، تساعدها على خلع ملابسها، تقبلها، تحتضنها وتتركها بمفردها. الغرفة واسعة وضخمة، ذات سقف عالٍ، يهزها الرعد والبرق. يوجد في منتصف الغرفة سرير ضخم ذو أربع قوائم عالية وهو معد ليحمل ستائر. تسدل جولي شعرها، تمشي

بخطواتها حول الغرفة وتسجد لكي تصلي. يطلب الأبوان من بويغاريغ أن يصعد إلى الطابق العلوي ويرى جورج، الذي كان نائماً. يوقظه. إيقاظ بطريقة ترعب جورج. يتحدث بويغاريغ عن مدى حب ابنته لجورج، يحاضر عليه في ذلك، في محاولة لكي يعيده ثانية إلى الحياة الواقعية. يشعر جورج بالخجل من نفسه ويعطي وعداً لبويغاريغ بأنه لن يقوم بهجمات أخرى، وأنه سيجعل ابنته سعيدة. إنه غير معتاد على الشرب. وإنّه كان يشرب!.

أصبح الوقت مساء وأصبحت العاصفة أسوأ. يفكر جورج ' يمكن أن تكون جولي خائفة، وحدها'. يجب على جورج أن يذهب بسرعة إلى غرفتها ويكون لها السلوى والراحة.

و بينما هما يتحدثان ويضحكان بشأن مخاوفهما، يسمعان وقع أقدام تتصاعد على الدرج. يصغيان. 'إنه بيريهوراد'، يقول عالم الآثار. 'إنه آت إلى هنا. إنه آت إلى هنا. اهدئي ولا تقولي أي شيء'. ولكن وقع الخطى يتوقف. ' هو يريد أن يعرف إذا كان كل شيء على ما يرام وإن أنت قد ذهبت لتنضم إلى جولي.' يفتح بويغاريغ الباب ويصرخ : 'كان جورج نائماً. إنه آت مباشرة إلى الطابق الأرضي. اذهب إلى السرير واترك العاشقين بسلام'.

يذهب جورج إلى الطابق الأرضي. يتبعه بويغاريغ بنظراته، مبتسماً، ثم يغلق الباب.

حالما توقف وقع الخطى، جولي، وهي في السرير، وقد أنهت صلواتها، أخلدت إلى سريرها، إلى جهة اليد اليسرى، ومع كل ومضة للبرق تخبئ رأسها تحت ثيابها. فجأة، تسمع وقع الخطى يقترب منها، تعدل من جلوسها، تجفف دموعها، تدفع بخصلات شعرها الأمامية من على جبهتها إلى الوراء، تبتسم وتنظر إلى الباب. يبدأ الباب أن ينفتح... هي تقول: «جورج، هل كنت تشرب الخمر؟ هل هذا هو أنت؟».

ينفتح الباب. تتسع عيناها، هي تخنق صرخة وتقع مغشياً عليها، في هذه اللحظة إلى عتبة الباب حيث يشجع عالم الآثار جورج ويعتني به.

ينزل جورج إلى الطابق الأرضي على الدرج وعبر الممر. تتحرك الستائر. وتصفق لنوافذ. يقف أمام غرفة العروسين، يدق الباب بلطف ويتابع سيره.. يهمس: 'جولي!... هلاّ سامحتني.'..

السيد والسيدة بيريهوراد في غرفتهما. هما لا يستطيعان النوم. هما يراقبان وينتظران. بويغاريغ، أيضاً في غرفته يفعل نفس الشيء. هو يسير بخطواته إلى لطابق الأعلى ثم الأسفل، يطفئ مصباحه، يعيد إيقاده. ومضات الضوء تضرب عن قرب بضجيج خائف. يضاء المنزل الفارغ بومضات من الضوء.

ينفتح باب غرفة العروسين باتجاه الممر. يصغي كل من بيريهوراد وبويغاريغ. لا تتبع الكاميرا عند هذه النقطة تمثال فينوس، بل الآثار المخيفة التي تتركها وراءها. نحن نسمع كل وقع قدم ذات لون برونزي، نرى الخراب الناتج فقط، السلالم المتكسرة، درابزين يتطاير وهو ممزق، سجاد ممزق، وهناك قضبان تثبيت السجاد وهي ملتوية، الباب الأمامي مخلوع من مفصّلاته، أثر أقدام في الوحل، المقعد مقلوب رأساً على عقب، وأخيراً، وهي جاثمة على ركيزتها، فينوس بدون حراك. تجر ببطء خطوة واحدة تحت ثوبها.

سمع كل من الأبوين وعالم الآثار الضجيج. يخرج الجميع من غرفهم في ثياب النوم وهم يحملون المصابيح، ويلتقون على السلالم. يسألون ماذا يحدث. هل كان كل ذلك رعداً؟ يشاهدون السلم مكسوراً والباب مخلوعاً .. يقتفون الأثر، يصيحون وينادون. ولكن لا جواب. لا يجرؤون على المتابعة. ينادي عالم الآثار مرة ثانية :' جولي، جولي! جورج!' يحاول أن يفتح الباب، ولكن تقع قبضة الباب والقفل على الأرض. 'جولي، جولي!' يستمر في الصراخ. يتبعه بيريهوراد. 'لا تأتي' يصرخ منادياً زوجته.

ماذا يكتشفون، بعد أن انتهت العاصفة، بصمت وفي ضوء القمر، يوجد هناك مشهد جريمة. جولي وهي واقفة في زاوية الغرفة، تشير وبدون حراك، شاحبة كشحوب لموتى. ستائر السرير مرمية في الأسفل على الأرض، أغطية الفراش في فوضى تامة، وجورج وهو نصف معلق في السرير، رأسه إلى الوراء، في وضع رجل كان قد سقط للتو من الطابق الخامس أو تم صعقه بالبرق.

بينما يسرع بويغاريغ إلى ابنته، التي لا تستطيع رؤيته، ولكن تنظر برعب مباشرة إلى الأمام، تلقي السيدة بيريهوراد بنفسها مثل امرأة مجنونة بالقرب من السرير وتحاول أن ترفع رأس ابنها. يردد بيريهوراد: " يا إلهي، يا إلهي!. محاولاً أن يرفع جورج من كتفيه ويديه. عند هذه النقطة، تحرر يد جورج خاتم فينوس، يتدحرج الخاتم على الأرض. يتوسل والد جولي لها أن تتكلم، أن تشرح: هي تعيد بصوت لا نبرة فيه، تقريباً بشكل هامس، الجملة الوحيدة:" لقد احتضنته، احتضنته بذراعيها... احتضنته...، احتضنته...، احتضنته بذراعيها... احتضنته، احتضنته بذراعيها..."

ظلام، رعد.

نعود ثانية إلى بداية الفيلم، على الطريق حيث يرافق بويغاريغ لطبيب إلى عربته. سيذهب غداً إلى المستشفى. "يوجد هناك قصة.." و"يسأل لطبيب" أين هو التمثال؟ يصهر السيد والسيدة بيريهورا التمثال ويمنح هبة للكنيسة. "هذا هو الجرس الذي تستطيع أن تسمعه يرن هذا الصباح". (صوت أعلى، صوت جنائزي يطلقه الجرس). "أنا لا أحب صوت ذلك لجرس"، يقول الطبيب. هو يأخذ بزمام الأمور للتحرك. وينتصب الحصان على قائمتيه الخلفيتين.

الجرس الأسود في أوج تأرجح كامل. الغيوم متراكمة. رحلات الطيور إلى البعيد. الفلاحون يعبرون عن أنفسهم، ينغلقون على أنفسهم، ينظرون إلى الحصاد وهم يهزون رؤوسهم ويغمغمون: "المحبوب... المحبوب... المحبوب ...إنه المحبوب... إنه المحبوب... إنه المحبوب... إن ذلك بسبب المحبوب". تظهر الكاميرا قاعدة التمثال الفارغة. وشبح جورج وقد جلس على المقعد وهو يعزف المورا، في الفراغ، مثل رجل مجنون.

الببلوغرافيا (بيان بمؤلفات الكاتب)

تضم ترجمات كتب جان كوكتو نصين مسرحيين هما: دم شاعر ووصيّة أورفيه(ترجمهما سي. مارتن- سبيري، ماريسون بويارز، لندن، ١٩٧٠)، وكتابين نشرا في بريطانيا خلال فترة حياته، مفكّرته في فيلم: الحسناء والوحش (ترجمة آر. دنكان، دوبسون، لندن، ١٩٧٠) ومحادثاته مع أندريه فريغنو، كوكتو في الفيلم (ترجمة في. تريل، دوبسون، لندن، ١٩٥٤). يتفحص آرثر بي. ايفانز جانباً معيناً من العمل في جان كوكتو وأفلامه التي تحمل / هوية أورفيه (أرت أليانس، ١٩٧٨)، وهناك فصل حول الانتقال من الرواية إلى الفيلم في دراسة توجيهية في دراسة لروبن بوس إلى كوكتو :الأولاد المرعبون (غرانت وكولتر، لندن، ١٩٨٦). كتاب روي آرميس حول السينما الفرنسية منذ عام ١٩٤٦: المجلد الأول: التقاليد العظيمة (تانتيفي ، لندن؛ أ. أس. بارنيز، نيويورك، ١٩٦٦) فيه قسم يحلل أعمال كوكتو كونه من المديرين "المحاربين" في السينما الفرنسية، إلى جانب كلير، ورينوار، وكارنيه وأفولس.

الزمن الماضي: مذكرات كوكتو (مجلدان، ترجمهما آر. هوارد هاركورت، بريس جوفانوفيتش، نيويورك، ١٩٨٧، ١٩٨٨) وعالم كوكتو: مختارات أدبية (تدقيق وترجمة ام. كروسلاند، لندن، ١٩٧٢). تقدم هذه المختارات نفاذاً واسعاً للبصيرة في ذهن مخرج الأفلام، الذي كان أيضاً شاعراً، وروائياً، وكاتباً مسرحيا، وفناناً وناقداً. كتاب فرانسيس ستريغمولر تحت عنوان كوكتو (كونستابل، لندن، ١٩٧٠) عبارة عن سيرة ذاتية

نموذجية باللغة الانكليزية، وهناك مؤلف تحت عنوان " جان كوكتو وعالمه" ل أ. ك. بيترز (تايمز وهودسون، لندن، ١٩٨٧).

وصية أورفيه: تصوير رولاند بونتوزو، تصاميم بيير جيوفروي، موسيقى جاك ميتيهان، إنتاج الطبعات السينمائية بالتعاون مع : جان كوكتو، أدوارد ديرميه، هنري كريميو، ماريا كاساريه، فرانسواز بيريه، بول براينر، جان بيير ليود، كلودين أوغر، جان ماريه (١٩٦٠) .

أفلام الـ١٦ مم التي أخرجها كوكتو

كوريولان (١٩٥٠)

فيلا سانتو - سوسبير (١٩٥٢) .

الأفلام التي كتبها كوكتو أو عدّل فيها

- كوميديا السعادة (عام ١٩٤٠، إخراج مارسيل هيربير). حوارات إضافية.
- البارون الشبح (عام ١٩٤٣، إخراج سيرج دي بوليغني) تعديل وحوارات. لعب كوكتو أيضاً دور بارون كارول.
- العودة الأبدية (عام ١٩٤٣، إخراج جان ديلانوي). النص السينمائي والحوارات. يتم أيضاً في بعض الأحيان اعتماد كوكتو كمدير مشارك، وبالتأكيد يظهر الفيلم دليلاً على تأثيره. الفيلم من بطولة جان ماريه، ومادلين سولون وايفون دو بريه.
- سيدات غابة بولونيا (عام ١٩٤٥، إخراج روبرت بريسون). حوارات ومشاركة في الإعداد مع بريسون، من قصة كتبها ديديرو. بالرغم من أن كوكتو أعجب جداً ببريسون، إلا أن أسلوبيهما مختلفان بشكل جذري .
- روي بلاس (عام ١٩٤٧، إخراج بيير بيلون). حوارت وإعداد من مسرحية لفيكتور هوغو. بطولة جان ماريه، الموسيقى جورج أوريك والإشراف الفني لجورج واكيفيتش.

- حفلات عرس الرمل (عام ١٩٤٨، إخراج أندريه زاوبودا). تعليق. الفيلم عبارة عن نسخة من قصة تريستان وأيسلوت، تم تصويره في المغرب.
- الأولاد المرعبون (عام ١٩٥٠، إخراج جان بيير ميلفيل). السيناريو، والحوارات والإعداد، من روايته تحت نفس العنوان (١٩٢٩). محاولة مثيرة لتصوير الرواية في فيلم، على الرغم من صعوبة نقل تياراتها الجنسية تلك ضمن الأعراف السينمائية المتبعة في ذلك الوقت.
- أميرة كليف (عام ١٩٦٠، إخراج جان ديلانوي). حوارات وإعداد. عن قصة لمدام لا فاييت. وهو بالأحرى محاولة فاشلة لتصوير رواية كلاسيكية، بطولة جان ماريه، التصوير لهنري أليكان والموسيقى لجورج أوريك.
- توماس المخادع (عام ١٩٦٥، إخراج جورج فرانجو). حوارات وإعداد من روايته التي كتبها، تم تصويره في الحرب العالمية الأولى. تم انجازه بعد وفاة كوكتو، الموسيقى لجورج أوريك، وضم فريق الممثلين ادوارد ديرميت.

الفيلموغرافيا

(السيرة السينمائية)

الأفلام التجارية التي أخرجها كوكتو:

- دم شاعر: تصوير جورج بيرينال، تصميم جان دي أوبون، موسيقى جورج أوريك، إنتاج فيكموت تشارلز أ. دي. نوياز، مع: لي ميللر، بولين كارتون، أونيت تالازاك، انريك ريفيرو، جان ديسبوردي. (عام ١٩٣١).
- الحسناء والوحش: تصوير هنري أليكان، المدير الفني كريستيان بيرار، تصميم رينيه موليرت، لوسيان كاريه، موسيقى جورج أوريك، إنتاج أندريه بولف، بالاشتراك مع : جان ماريه، جوزيت داي، ميلا بيرلي، ناني جيرمون، ميشيل أوكلير. مارسيل أندريه. عام (١٩٤٧).
- النسر ذو الرأسين: تصوير كريستيان ماتراس، المدير الفني كريستيان بيرار، تصميم جورج واكيفيش، موسيقى جورج أوريك، إنتاج: أيريان/ سيريوس، بالاشتراك مع جان ماريه، ايدويج فيولير، جان ديبوكورت، سيلفيا مونفورت، جاك فارن، ايفون دو بريه.
- الآباء الرهيبون : تصوير ميشيل كيلبر، المدير الفني كريستيان بيرار، التصميم غاي دي غاستين، موسيقى جورج أوريك، انتاج أيريان،

بالاشتراك مع جان ماريه، جوزيت داي، ايفون دو بريه، غبرييل دورزيات. (١٩٤٨).

- أورفيه : تصوير نيكولاس هاير، تصميم جان دي أوبون، موسيقى جورج أوريك، إنتاج أندريه بولف / أفلام القصر الملكي، بالاشتراك مع جان ماريه، ماريا كاساريه، فرانسوا بيرير، ماري داي، ادوار ديرميه، جولييت غريغو، بيير بيرتن، جاك فارن (١٩٥٠).

الفهرس

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

لأكثر من ثلاثين عاماً، حافظ جان كوكتو على علاقة عاطفية مع الصورة المتحركة. بالنسبة إليه ، كان الفيلم صاحب رؤيا مثل الحلم، لمحة عن الأشباح التي تطارد الشاعر طوال حياته.

تسلط هذه المجموعة من الكتابات الضوء على أعمال كوكتو إلى السينما، إضافة إلى مناقشات تفصيلية عن أهدافه، والرد على الانتقادات، وتأملاته بشأن العلاقة بين الشعر والمسرح والسينما. يعلق أيضاً على نجوم السينما الذين أعجب بهم - مارلين ديتريش، جيمس دين، بريجيت باردو- جنباً إلى جنب مع مخرجين كبار مثل جورج فرانجو، وشارلي شابلن وأورسون ويلز.

شاعر بصيرة، مخرج أفلام وفنان، تضم أفلام كوكتو فيلمي «أورفيه» و«الحسناء والوحش». هناك سيناريوهات لرائعتيه «دم الشاعر» و«وصية أورفيه» في دار نشر ماريون بويار في اثنين من السيناريوهات.

كان امتداد نشاطه الثقافي مذهلاً. تشاجر في عام ١٩١٠ مع مارسيل بروست، في حين كان يتم تمويل فيلمه الأخير من مخرج الموجة الجديدة للسينما فرانسوا تروفو، واحد من أهم شخصيات القرن البارزين.





www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٠٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ٢١٠ ل.س أو ما يعادلها